ISSN 01306936

№ 3, 2008 (312)
травень–червень

Рік заснування 1925
Виходить раз на два місяці

ЗАСНОВНИКИ ЖУРНАЛУ

Національна Академія наук України
Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського
Міністерство культури та мистецтв України

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
Ukrainian National Academy of Sciences
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРИСТИКИ ТА ЕТНОЛОГІЇ ім. М. Т. РИЛЬСЬКОГО
M. Rylsky Institute for Art Studies, Folkloristic and Ethnology
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ім. Т. Г. ШЕВЧЕНКА
T. Shevchenko Kyiv National University
МІЖНАРОДНА АСОЦІАЦІЯ УКРАЇНСЬКИХ ЕТНОЛОГІВ
International Association of Ukrainian Ethnologists

НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ

FOLK ART AND ETHNOGRAPHY

№ 3
2008

У журналі
CONTENT

Розвідки і матеріали
Studies and Materials

Індекс 74328

З експедиційних досліджень
From Expeditionary Research

Сторінка молодого дослідника
A Page of A Young Researcher

Огляди. Рецензії. Анотації
Resumes. Reviews. Annotations

На першій сторінці обкладинки: Наречена з дружками у весільному вбранні на Поліссі (1955 р.)

Редакція не рецензує рукописи та не повертає їх

Редакція залишає за собою право редагувати та скорочувати матеріали

Редакція не завжди погоджується з думками авторів статей

Адреса редакції:

Київ, 01001
вул. Грушевського, 4,
тел. (044) 279-45-22
e-mail: etnolog@etnolog.org.ua
http://www.etnolog.org.ua

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації. Серія КВ. № 649 ВІД 25.05.94

Підп. до друку 25.05.2008
Формат 210 × 297/8
Обл.-вид. арк. 16
Наклад 800 прим.

ПОЕТИЧНИЙ ПАРАЛЕЛІЗМ З ПОГЛЯДУ ЕВОЛЮЦІЇ МИСЛЕННЯ

Анатолій ІВАНИЦЬКИЙ

Усна словесність давно стала частиною літературознавства, а виразові засоби її поетики (тропи, порівняння, паралелізм та ін.) не тільки вивчаються, але й використовуються у творчості письменників та поетів. Здається, питань немає: усе вивчене, зрозуміле, доступне творчому прагматизмові. Однак існує одне маленьке «*Як?*» — як виникли ці засоби (до речі, також і *коли?* і *чому?*)?

Відповідь лежить у глибинах *структури* і вимагає від дослідників застосування *комплексних* (міждисциплінарних) зусиль, ерудиції та спостережливості. Деякі глибоко занурені у час та структуру явища можуть бути декодовані лише при звертанні до історії розвитку *мислення* і пояснені через опосередкування *мисленням*. У даному разі предмет розгляду буде обмежено прикладом походження *поетичного паралелізму*.

Неявними зараз причинами колись спонукалося виникнення, а тепер — традиційне функціонування стилістики фольклорних тропів та інших сталих (консервативних!) засобів поетики, зокрема таких, як епітети, метафори, гіперболи, символіка, порівняння, синоніміка, епічні числа, здрібнена й пестлива лексика, старослов'янізми, діалектизми, діалог, окличні та питальні конструкції, неповнозначні слова в ритмотворчій та образній ролі, а також, звичайно, паралелізм. Передумови цих та інших засобів поетики фольклору формувалися в різні часи, за різних історичних обставин, на різних ступенях розвитку *мови*, *музики*[1], *мислення*.

У словесній фольклористиці фольклорні ресурси пісенної поетики розглядають за методикою *літературознавства*. Дослідники-словесники обмежуються естетично-виразовим поясненням тропів. Але при цьому уникають проблем *генезису*, підмінюючи їх *теоретичним* тлумаченням. Симптоматичною є, з цього погляду, позиція А. Квятковського. Торкаючись такого засобу, як *порівняння*, він пише: «Поетика порівняння складна і досі теоретично не опрацьована. В системі різноманітних поетичних засобів виразності порівняння є початковою стадією, звідки в порядку градації та розгалужування випливають майже усі інші тропи — паралелізм, метафора, метонімія, синекдоха, гіпербола, літота та ін. В порівнянні — джерела поетичного образу»[2]. Те, що поетика порівняння «складна... і не опрацьована» — це свідчення слабкості теорії літературознавства і, насамперед, її відстороненння від проблем генезису. Ще одне не зовсім ясне зауваження про «початкову стадію» становить окремий інтерес. У Квятковського це означає, що порівняння — джерело усіх тропів.

Слід уточнити й поглибити розуміння цієї «початкової стадії», яка недоступна для *формально-літературознавчого* осмислення. З погляду генезису й еволюції мислення, *порівняння* у першу чергу є проявом *бінарної фігури* (насамперед як *опозиції*) і належить до найдавніших і найвагоміших здобутків мислення. Вибудовується такий еволюційний ряд: (див. схему 1 на стор. 5).

Ще десять років тому автор цієї статті писав, що «аналіз художніх засобів фольклорної поетики досі рухається малопродуктивним, побічним шляхом. Констатувати факт типовості, скажімо, постійних епітетів (кінь *вороненький*, хмара *чорна*) і не спробувати з'ясувати їхню генезу та специфіку вживання у фольклорі, — значить, по суті, мало що пояснити. Коли поетика зробить рішучий крок від формальної констатації (фактично — реєстрації) образних зворотів до з'ясування **фольклорної** специфіки пісенного вірша, можна буде сподіватися на появу принципово нового — історико-етнологічного — підходу до аналізу пісенного тексту»[3].

Є усі підстави стверджувати, що паралелізм як одна з форм осмислення дійсності почав складатися за умов первісного аніміс-

Схема 1

А	Б	В	Г
Бінарна опозиція	**Композиції бінарностей, серіації**	**Класифікація**	**Поетика, естетика (видова реалізація логічних фігур А, Б, В)**
Підстави для формування в ***порівнянні*** тези й антитези (образи *зооморфний — антропоморфний* тощо)	Ускладнення й розширення логічних дій для створення семантики (змістової частини) паралелізму	Реалізація бінарності в розгорнуту фігуру поетичного ***паралелізму***, де кожен член бінарності перетворюється в ***клас***, що і створює *двочленний паралелізм*	Розгалуження на підставі *принципу порівняння* системи поетичних тропів та інших засобів

тичного світогляду, коли людина вдавалася до **персоніфікації**, — олюднювала дії, предмети, явища. Невипадково у багатьох паралелізмах фольклору перший образ **зооморфний** або **пантеїстичний**, а другий — **антропоморфний**. Ці образи не просто зіставляються, вони перебувають у зв'язках *за аналогією* (іноді за контрастом чи ще інакше). Саме такі ознаки *порівняння*, перенесення ознак з людини на природу чи навпаки, є реліктами **анімістичного** мислення. Двочленний паралелізм утворює парну (бінарну) структуру. На цій підставі спрацьовує чуття симетрії. Коли було усвідомлено симетрію двох образів, їхнє існування як *пари* закріпилося також римою чи асонансом.

Особлива форма паралелізму — т. зв. *розгорнений паралелізм* — в українському фольклорі показова для *весільних пісень* (див. нижче пісню «Ой сивая зозуленька»). У весільних піснях *верби*, *квіти*, *виноград*, *зозуля* тощо, як правило, включені у весільні події — або прямо, або символічно й метафорично. Особливості їхнього використання доводять, що у весільних піснях паралелізм ще *не зовсім художня*, не сповна стилістична фігура: тут проглядає і персоніфікація, і магія, і анімістичні відгомони живого язичницького світобачення.

Схема 2

1. Ой сивая зозуленька
Всенькі сади облітала,
Всенькі сади облітала,
В жодному не кувала.

2. Прилетіла у вишнев садок —
Там сіла, закувала,
Прилетіла у вишнев садок —
Там сіла, закувала:

3. — Ой саде ж мій, саде,
Чим я тобі не вгодила?
— Ой саде ж мій, саде,
Чим я тобі не вгодила?

4. Чи ж я рано не кувала,
Чи росиці не струшала?
Чи ж я рано не кувала,
Чи росиці не струшала?

5. Молоденька Мар'юся
Всенькі двори обходила,
Всенькі двори обходила,
В жодному не плакала.

6. А як прийшла під батьків двір, —
Там стала, заплакала.
А як прийшла під батьків двір, —
Там стала, заплакала.

7. — Ой дворе ж мій, дворе,
Чим я тобі не вгодила?
— Ой дворе ж мій, дворе,
Чим я тобі не вгодила?

8. Чи ж я рано не вставала,
Чи я тебе не замітала?
Чи ж я рано не вставала,
Чи я тебе не замітала?

Окреме місце належить паралелізмові у весільних піснях, де він розпочинається з деталізованого зооморфного образу (зозуля, галочка, олень, соловейко), а в другій половині тексту переводиться в антропоморфний образ.

У наведеному тексті пісні «Ой сивая зозуленька» (схема 2) у лівій колонці подано перший член паралелізму («зооморфний»), у правій — другий («антропоморфний»)[4].

Досить рідко трапляється розгорнений паралелізм, де перший член містить *пантеїстичні* образи, а другий — антропоморфні[5]. Подаємо ще один приклад (схема 3), по-перше, щоб звернути на нього увагу як на високохудожню поезію, а по-друге, він розширює спектр образів за рахунок рослинної символіки.

Нез'ясовано, чому паралелізм відсутній у *календарних піснях*. Рідкісні випадки — явно пізнього походження, вони нашаровані на давніші тексти. Замість цього в календарних піснях буйно проростає *пантеїзм* та *зооморфізм* у, так би мовити, «чистих» видах. Ігри «Зайчик», «Огірочки», «Просо», «Перепілка», «Кізлик» та інші — все це настільки *буквальне в дії* (огірочки *заплітаються*, мак *цвіте*, *росте*, зайчик *стрибає в капусті* тощо), що перед нами постають не просто художні образи чи стилістичні фігури, а задокументована тисячолітньою традицією *віра у магічне перетворення*: людини — в *мак*, *зайчика* — в того, хто його зображує.

Нарешті у ліриці паралелізм позбувається прикмет антропоморфізації навколишнього світу. Від XVII століття він стає, як правило, не більше ніж *образним* зачином (тобто засобом *композиційним*). Домінування розповідної модальності в текстах і наспівах лірики супроводжується, зокрема, поширенням паралелізму у *першій* строфі тексту, що набагато менш показове для обрядових пісень. Т.к зв. розгорнений паралелізм, що охоплює весь текст (або значну його частину), у ліриці не трапляється.

Поширення розгорненого паралелізму у весільних обрядових текстах потребує пояснення. Почати слід з гіпотези: очевидно, у час формування весільної обрядовості паралелізм лише починав опрацьовуватися. Тому в ньому зберігаються властиві *магічній стадії мислення* ознаки *персоніфікації* (наречена — це «зозуля»; «галочки» — її подружки тощо); він ще не став, як згодом у ліриці, *стилістичною фігурою* поетики. Розгорнені форми паралелізму (як їх тепер називають літературознавці) виникли не як художній засіб, а як *реальність*, де постійні переходи *зооморфізації* в *антропоморфізацію* і навпаки були природними для *магічного мислення*. У пісні «Ой сивая зозуленька» — два образи: спершу зооморфний («зозуля»), а далі відбувається його антропоморфізація (все, що раніше діялося із «зозулею», тепер повторюється в діях дівчини-нареченої) (схема 2).

Схема 3

1. Ой відсилає явір калину
Від себе на долину:
— Ой іди, іди, гірка калино,
Від мене на долину.

2. Ой бо вже тебе, гірка калино,
Пташечки обдзьобують,
Не так пташечки, (2)
Як тії пташенята.

3. Не так пташечки, (2)
Як тії пташенята,
Із поля летять, на тобі сидять,
Ще й тебе обдзьобують.

4. Ой відсилає батько дитину
Від себе на чужину.
— Ой іди, іди, моя дитино,
Від мене на чужину.

5. Ой іди, іди, моя дитино,
Від мене на чужину,
Ой бо вже тебе, моя дитино,
Сусіди обсудили.

6. Не так сусіди, (2)
Як твої подружечки.
З тобою їли, (2)
Ще й тебе обсудили.

Тому зовнішня розвиненість і складність розгорненого паралелізму насправді свідчить не про «досконалість», а навпаки: вказує на *недостатню звільненість мислення від оперття на предметну реальність*, але ніяк не на глибину й вправність у поетиці. Розгорнений паралелізм — це яскравий релікт пізньої епохи *деталізованого мислення* (як його називає В. Бунак[6]), початок якого датується пізнім мустьє, а кінець охоплює неоліт — саме час формування обрядової музики і в цілому обрядового фольклору. До мустьє домінували первинні *конкретні* уявлення з переважанням одного елементу. У розгорненому паралелізмі вже засвідчується факт існування *загального уявлення*, де проступає *комплекс* нерозривно пов'язаних уявлень. Але це ще не стадія *понять*: її опанування займе І тис. до н. е. — І тис. н. е. і остаточно ствердиться у фольклорі з опануванням *ліричним родом*. У ліриці паралелізм звільнився від персоніфікації магічної підоснови і перетворився в епіко-модальну прикмету *розповідного*, а не містико-трансформного характеру.

Паралелізм, отже, набув поширення після послаблення зв'язків музики та обрядових ситуацій, що супроводжували магічні дії. Паралелізм — це та знахідка техніки пісноскладання, коли людина стала на шлях засвоєння абстрактних законів творчості. Розпочати пісню відразу з такої абстракції, як, наприклад, «кохання», набагато складніше для фантазії, ніж спостерігати і викладати цілком конкретне повторюване обрядове дійство, скажімо, розплітання коси або рухи «зайчика».

Відомо, що представникам відсталих племен простіше описати словесно чи зобразити графічно *конкретне* дерево, гору, тварину, птаха, ніж відтворити образ людини, дерева тощо як *збірного поняття*. Невипадково чабани Середньої Азії ще в наші дні нерідко співають про те, що в цей момент перебуває у полі зору. Певно, у фольклорному процесі багато що спирається (в тому числі в Україні) не так на зображення, як на *відтворення* навколишнього світу засобами мови, музики, образотворчого і прикладного мистецтва. Але таке «відтворення», природно, буде одночасно вже й *іншим світом*, ніби «перевернутим» стосовно навколишньої реальності. Фольклор, таким чином, *не відображує*, а *моделює* свій художній світ. Притому така модель є активною: вона покликана *впливати* на оточуючу дійсність, вона з цією метою вбирає в себе такі засоби впливу, як *сугестія*, *магія*, *чаклунство*.

Наступний крок розвитку виразовості — фольклорна лірика. Це не лише удосконалення почуття прекрасного, але водночас і сходження на більш високі ступені абстракції, поетичних узагальнень. Коли людина втратила *сакральне* ставлення до дійсності й опинилася сам на сам із власним почуттям, коли її погляд відірвався від накопичених тисячоліттями магічних ритуалів, — їй знадобилася допомога для творчості у вигляді «*ініціального поштовху*», але вже не сакрального порядку, а як ідеальної реалізації свого власного внутрішнього світу. І тоді природа (зовнішній світ) стала допоміжним містком для переходу у світ внутрішній. Таким чином, поетичний паралелізм можна зарахувати до свідчень розриву, що все поглиблювався між двома гілками колись єдиного інтонаційного потоку — мовлення й музики.

Три жанрово-родові групи — календар, весілля, лірика (пісні звичайні) — засвідчують шлях розвитку паралелізму: його *відсутність* в календарних текстах (там панував первісний пантеїзм та зооморфізм, і за цих умов паралелізм з його тенденцією до атропоморфізації та набуття функції *поетичного образу* суперечив би вірі в магічні перетворення й обожнювання природи); постання *розгорненого паралелізму* у весільних піснях засвідчує появу й усвідомлене протиставлення *зооморфних* та *антропоморфних* картин; у ліриці паралелізм втрачає ознаки міфологічно-магічного світогляду і перетворюється на *композиційно-стильову фігуру*, що не поширюється далі першої строфи (за незначними винятками).

Вказаний процес має відповідники в розвиткові музичного мислення і музичної форми.

Для календаря характерні фігури серіації та класифікації, які мають зовнішній вигляд повторності однотипних (елементи варіювання не мають ніякого значення) та чергування різних за ритмомелодикою поспівок; у весільних наспівах стверджується паратаксис — як у текстах, так і, особливо, у наспівах, але він ще не позбавлений залишків серіювання поспівок; музична лірика вже міцно опанувала *гіпотаксис* (респонсорну строфу «питання-відповіді», антикадансу й кадансу). Якщо вона використовує усі попередні ресурси формотворення (повтор, контраст, сурядність), то робить це так само, як і мова — починаючи від *вигуків* епохи мустьє до *складно-підрядних речень* пізнього середньовіччя.

[1] У цьому нарисі музику залишено осторонь. Але не зайвим буде нагадати, що формування засобів, які літературознавство відносить до *поетики*, розпочалося ще з палеоліту. А в той час і мислення, і мистецтво мали *синкретичний характер*. Тому будь-який компонент первісного обрядодійства формувався за тієї чи іншої участі усіх складників. Роль музики у становленні засобів поетики ще практично не стала об'єктом дослідження. Але для *структурування* пісенної строфи вона була вирішальною. Адже застосування (звичайно, на інтуїтивному і навіть підсвідомому рівні) логічних фігур мислення відбувалося через провідне посередництво *музичного ритму*, через який діяло формотворення.

[2] *Квятковский А.* Поэтический словарь. — М., 1966. — С. 280.

[3] *Іваницький А.* Українська музична фольклористика. Методологія і методика. — К., 1997. — С. 194.

[4] Народні пісні в записах Лесі Українки та з її співу. Записи з голосу Лесі Українки Миколи Лисенка та Климента Квітки // Упоряд. О. Дей та С. Грица. — К., 1971. — С. 138–140.

[5] Пісні Явдохи Зуїхи. Записав Гнат Танцюра // Упоряд. В. Юзвенко, М. Яценко, З. Василенко. — К., 1965. — С. 139. Мелодія на с. 118 «Я не гуляла, не дівувала».

[6] *Бунак В.* Речь и интеллект, стадии их развития в антропогенезе // Ископаемые гоминиды и происхождение человека. — М., 1966. — Таблиця на с. 550.

The author of this article studies poetic parallelism and focuses on the evolution of mankind thinking.

ЕТНОМУЗИКОЗНАВЧА ШКОЛА СОФІЇ ГРИЦИ

Тетяна РУДА, Наталія ШИРОКОВА

Поняття «наукова школа», яке часто вживається в літературі, досі не має чіткого визначення і є досить розмитим. Тим часом історія науки і наукознавство присвячують цій проблемі значну увагу, оскільки в епоху стрімкого розвитку науки гостро постає питання про інтенсифікацію дослідницької праці, а в даній ситуації саме школи найбільш активно сприяють концентрації творчої енергії, забезпечують спадкоємність та позитивно впливають на хід наукового прогресу.

Певним підсумком вивчення цього явища і дискусій навколо нього стала свого часу колективна праця «Школы в науке» (М., 1977), підготовлена вченими СРСР та НДР. У ній розглядаються наукові школи, що існують переважно у фізико-математичних та природничих науках, але деякі її положення й висновки можна вважати спільними для шкіл в усіх галузях знання. Остаточного визначення поняття «наукова школа» вчені не дають.

Найбільш повним (хоч і не повністю вичерпним), на нашу думку, є визначення В. Гасилова, який характеризує наукову школу, виходячи з комплексу її основних ознак та функцій: «Наукова школа — співтовариство вчених різних статусів, компетенції та спеціалізації, які координують під керівництвом лідера свою дослідницьку діяльність, зробили свій внесок у реалізацію і розвиток дослідницької програми і здатні активно представляти і захищати мету і результати програми» (1, 127).

Ми спробували дещо уточнити це визначення.

Наукова школа — це об'єднання (часто неформальне) у певній галузі знання вчених різного віку та рівня підготовки, згуртованих навколо лідера, який генерує оригінальні теоретичні ідеї, пропонує нові напрями й методи дослідження, що продовжуються і розвиваються його учнями та послідовниками у самостійних працях.

Наукова школа зазвичай розглядається в різних аспектах — як науково-дослідницький центр, як дослідницький колектив, як напрям. Не обов'язково школа має сполучати в собі ці три аспекти діяльності — її представники можуть працювати в різних установах, містах, країнах. А лідер не обов'язково займає керівну посаду. Не завжди діяльність школи підпорядкована жорстко регламентованій науковій програмі, як це відбувається у формальному «науковому підрозділі». Школа часто виникає як спілка неформального типу (в рамках наукових організацій або поза ними), вона ґрунтується на спільності методології, теоретичних пошуків, дослідницьких інтересів. Найважливіше, що її ідеї оновлюють теорію певної науки, вдосконалюють категоріальний апарат і методику аналізу об'єктів, що вивчаються, її досягнення стають відомими далеко за межами даного співтовариства. Зауважимо, що теоретичні проблеми не завжди мусять бути абсолютно новими: школа може продовжувати традиції попередників, знаходити нові шляхи вирішення «старих» проблем, побачити їх у незвичному ракурсі, використати досвід інших, і не обов'язково суміжних, наук. І, що важливо, цей «новий теоретичний або методичний напрям заперечується представниками даної дисципліни і не визнаний усіма», як підкреслює Х. Штайнер (2, 116). Наукова школа формується і функціонує у протиборстві або змаганні з іншими співтовариствами — це одна з передумов її розвитку та консолідації, вдосконалення її здобутків.

Існують два основні типи шкіл — це школа «класична» і «сучасна». Основна функція «класичної» школи — навчання дослідницької методики відповідно до притаманної даному об'єднанню своєрідності наукового мислення й особливостей підходу до вирішення проблем. «Класичні» школи забезпечують підготовку вчених, здатних до самостійної творчої роботи, і формуються здебільшого у стінах вузів.

«Сучасні» школи — це колективи, що формуються навколо видатного вченого-творця, генератора нових ідей та водночас педагога (за професією він не обов'язково є викладачем); мета таких шкіл — не лише навчання дослідницької майстерності, а й спільна розробка запропонованих лідером напрямів, програм та концепцій. «Сучасна» школа виникає зазвичай на базі науково-дослідного інституту, часто за умови тісного зв'язку з відповідними вузами.



С. Й. Грица

Назву свою школа отримує за напрямом, який вона започатковує або розробляє, за місцем виникнення або за іменем лідера. В гуманітарних науках, зокрема у філології, етнології, мистецтвознавстві, формувалися впродовж останніх двох століть і школи-

напрями (міфологічна, міграційна, антропологічна, культурно-історична тощо), і школи, що функціонували в різних країнах та культурних центрах у рамках певних напрямів («ленінградська» школа порівняльного літературознавства, «тартуська» структуралістська школа), а також школи, відомі за ім'ям лідера (школи О. Веселовського, В. Жирмунського, О. Білецького тощо).

У гуманітарній сфері школи у тоталітарних умовах створювалися, як правило, всупереч жорсткій ідеологічній та теоретичній регламентації. Обмеження міжнародних контактів, вилучення з наукового обігу спадщини багатьох видатних діячів культури минулого, архівних матеріалів, нав'язування так званих «актуальних» (тобто «ідеологічно правильних») тем і проблем — все це перешкоджало вільному творчому пошуку, неупередженості погляду й оригінальності рішень. Вчені мусили офіційно відмежовуватися від «буржуазних» теорій (представники «порівняльного літературознавства» — від компаративістики), приховувати істинні свої цілі (наприклад, вивчення процесів міграції населення, феномена заробітчанства закамуфльовувалося під «актуальне» завдання обстеження побуту і культури робітників новобудов).

Саме за таких умов у фольклористиці й етномузикології складалася структурно-типологічна школа Софії Грици. Зазначимо одразу: її основні концепції та напрями дослідження не потребують корекції з огляду на нові часи, нові політико-ідеологічні обставини — від самого початку своєї діяльності дослідниця уникала кон'юнктурних тем і конформістських висновків.

Школа С. Грици продовжує плідно розвиватися й сьогодні, у більш сприятливих умовах для творення й існування неформальних наукових об'єднань: свободу пошуків уже ніхто не обмежує (щоправда, її можуть стримувати суто матеріальні чинники, пов'язані з недостатнім фінансовим забезпеченням науки), подолано методологічний догматизм, зник ідеологічний тиск (хоча є небезпека посилення впливу нових стереотипів), є вільний доступ до архівів та раніше заборонених друкованих джерел, все активніше налагоджуються контакти із світовим науковим співтовариством.

Наукова діяльність С. Грици належить двом епохам, і, що характерно, дослідниця продовжує розробку напрямів і тем, започатковану нею у 60—70-х роках XX ст., залучаючи найбільш сучасні методологічні підходи та прийоми аналізу. Узагальнення її доробку як оригінального вченого і лідера школи може бути корисним для дослідження сучасних процесів розвитку наукового знання.

Діяльність С. Грици, що розпочалася півстоліття тому назад, охоплює різні сфери — науково-дослідницьку, педагогічну, науково-популяризаторську. Коло інтересів ученого — етномузикологія, фольклористика, культурологія, соціологія. Софія Грица — невтомна працівниця, навколо якої постійно гуртуються колеги та учні. Справді обдарований і надзвичайно ерудований дослідник, вона не цурається і роботи «нижчого» рівня: особисто розшифровує фольклорні записи архівних плівок, упорядковує матеріали польових спостережень, залучаючи до цього аспірантів і молодих науковців, навчаючи їх методики копіткої й лише на перший погляд простої роботи.

Характерно, що навіть у не дуже сприятливих для вільних і самостійних досліджень умовах С. Грица зуміла зберегти свою індивідуальність і творчу незалежність і займатися тим, що вона вважала важливим для поступу науки, а саме: виданням та вивченням спадщини видатних фольклористів та етномузикознавців минулого — Ф. Колесси, К. Мошинського та ін.; дослідженням українського пісенного епосу (насамперед дум); проблемами трансмісії фольклорної традиції, жанрології, а також соціології фольклору, специфіки сучасного фольклорного процесу тощо.

Список наукових праць дослідниці, складений її учeницею О. Юзефчик у 2002 році, налічує 266 позицій (3); за останні роки вийшло ще декілька статей, рецензій, передмов. 1962 року побачила світ перша монографія «Філа-

рет Михайлович Колесса», цього ж року Софія Грица захистила кандидатську дисертацію на тему «Музично-фольклористична діяльність Ф. М. Колесси». Монографія «Мелос української епіки» (К., 1979) також тематично пов'язана з дисертацією — вже докторською; ця книжка, доопрацьована й оновлена, була видана у перекладі російською мовою під назвою «Украинская песенная эпика» (М., 1990). Праця «Фольклор у просторі та часі» (Тернопіль, 2000) — це збірка статей, підбір та взаємопов'язаність яких дає підстави говорити про монографічний характер цього видання. «Трансмісія фольклорної традиції : етномузикознавчі розвідки» (Тернопіль, 2002) — також книга монографічного типу.

С. Грица багато зусиль віддала упорядкуванню збирацької і теоретичної спадщини Ф. Колесси; було заплановано видати десять томів, підготовлено чотири, з яких видано — два (*Колесса Ф.* Мелодії українських народних дум. — К., 1969; *Колесса Ф.* Музикознавчі праці. — К., 1970). 1995 року у видавництві «Музична Україна» вийшов збірник «Музичний фольклор з Полісся у записах Ф. Колесси та К. Мошинського», упорядкований С. Грицею, з її передмовою, примітками та перекладами з польської. У подальшому вона ще не раз зверталася до наукової спадщини Ф. Колесси, присвятивши цьому вченому близько 30 праць. Дослідниця брала участь і в підготовці багатотомного видання «Українська народна творчість» («Співанки-хроніки. Новини», 1975; «Наймитські та заробітчанські пісні», 1972), збірників народних пісень у записах Лесі Українки.

Писала вона також розділи до колективних монографій, навчальних посібників, зокрема до таких поважних видань, як «Українці: Історико-етнографічна монографія» (у 2-х кн., К., 1999), «Украинские народные думы» (М., 1972).

Значну увагу приділяє С. Грица популяризації фольклору; вона підготувала понад 300 радіопередач у циклах «З народних джерел», «Золоті ключі», «Дзвонкова криниця», «Perлини душі народної» (1979—1993). Праці її друкувалися російською, польською, англійською, німецькою, болгарською, угорською мовами. 2002 року до ювілею С. Грици вийшла присвячена їй книжка «Парадигматика фольклору» (К.; Тернопіль), що містить ґрунтовні статті А. Іваницького, М. Хая та І. Мацієвського, в яких характеризується внесок дослідниці в розробку проблем етномузикології, епосознавства, соціології фольклору тощо, а також розвідки її послідовників та учнів.

Нашим завданням не було детальне висвітлення багатогранної праці С. Грици на ниві музикознавства та фольклористики — це вже зробили попередники. Нас цікавить насамперед те, наскільки її особистість відповідає уявленням та критеріям, за якими видатного вченого можна вважати лідером школи, засновником нових напрямів та методик у даній галузі науки.

По-перше, вже тривалий час навколо Софії Грици гуртується співтовариство учнів та однодумців (дехто з них працює в інших відділах, установах, інших містах). Під її керівництвом захистили кандидатські і докторські дисертації А. Іваницький, П. Стоянов, О. Смоляк, М. Хай, кандидатські — А. Соколова, С. Чернявська, О. Різник, О. Юзефчик та ін. Аспіранти й докторанти, як видно з дисертаційних тем і текстів авторефератів, підхопили ідеї Софії Йосипівни, продовжили розробку започаткованих нею напрямів (наприклад, вивчення народного мелосу — докторська дисертація П. Стоянова «Мелос молдавської народної пісні і проблеми музичної мови»; проблем виконавства — кандидатська дисертація М. Хая «Народне музичне виконавство Бойківщини»; дослідження фольклору в його динаміці — кандидатська дисертація О. Смоляка «Трансформація пісенного фольклору Західно-Подільської Наддніпрянщини»).

Знайшла дослідниця послідовників і у сфері соціологічній: працюючи у відділі художньої активності мас ІМФЕ, вона запропонувала програму збирання фольклору не лише у сільському, а й у міському середовищі, на ново-

будовах, склала анкету, за якою разом з нею збирали й опрацьовували матеріали Л. Черкашина, В. Новійчук, інші співробітники.

Внеском у теорію етномузикознавства стало розроблене С. Грицею вчення про парадигму як сукупність варіантів однієї пісенної моделі. Розробка цього вчення велася поступово: вперше його основні положення були викладені у невеликій статті «Песенна парадигма» («Български фолклор», 1978, № 2, с. 12—20). У 1979 році в № 2 журналу «Народна творчість та етнографія» було опубліковано статтю «Категорія парадигми у вивченні варіаційної специфіки фольклору» (пізніше ця стаття в доопрацьованому вигляді увійшла до книжки «Фольклор у просторі та часі»). Авторка підкреслює змінність фольклорних зразків під впливом історичних та географічних умов побутування, пропонує взяти за основу аналізу народно-поетичного твору поняття «парадигма» (щодо словесно-музичного фольклору — «пісенна парадигма») (4, 41) — за аналогією вживання цього терміну в лінгвістиці, де він означає сукупність флективних змін слова.

У монографії «Мелос української народної епіки» також дається визначення парадигми, в якому підкреслюється момент трансформації фольклору: «Пісенна парадигма — це *сукупність варіантів одного пісенного зразка, що утворилися внаслідок його трансформації в процесі часово-просторового руху*» (5, 36). Теоретичні роздуми тут щедро проілюстровано прикладами з різних жанрів пісенного епосу.

Парадигматика фольклору — проблема, різні аспекти якої висвітлюються в цілому ряді праць дослідниці, опублікованих у 80—90-х роках. Вчення про пісенну парадигму почало розроблятися С. Грицею тоді, коли сам термін «парадигма» багатьом мистецтвознавцям і філологам видавався надто екзотичним і навіть чужорідним (хоча вживався, наприклад, у лінгвістиці, наукознавстві, точних науках). Це сьогодні наукові праці гуманітаріїв рясніють поняттями «парадигма мислення», «художня парадигма епохи» тощо. Але заслуга С. Гриці була не просто у введенні незвичного для тогочасної фольклористики терміна, а у віднайденні прогресивної методики аналізу народнопісенних творів, їх класифікації з урахуванням особливостей як словесного тексту, так і ритміки та мелосу.

«Такий підхід, — пише Ігор Мацієвський, — вважаємо більш перспективним, ніж безупинні й марні спроби фольклористів кожен раз відшукати «той», поодинокий «оригінальний» текст. Пісенна парадигма в цьому плані виступає як більш широка й об'єктивна категорія, що добре коригується з уживаним в теоретичній математиці поняттям *множини* (*елементи множини* в цьому плані адекватні *варіантам* у межах парадигми)» (6, 30—31).

Структурно-типологічний напрям, у руслі якого працює С. Гриця, започаткований в українській науці такими видатними вченими, як О. Потебня, Ф. Колесса, К. Квітка. Особливо високо оцінює дослідниця теоретичний доробок О. Потебні, згадуючи, яке величезне враження справила на неї праця «Мысль и язык», видана 1974 року в Москві. «Від Потебні, — пише вона, — йде структурно-порівняльний аналіз пісні, метод вимірювання наверствувань смислів, те, що структуралісти називають «бріколажем» (Леві-Строс)» (7, 215). У своїх дослідженнях вона спирається також на досвід В. Проппа, Є. Мелетинського, П. Богатирьова та ін.

Софія Гриця вважається фактично засновницею українського музичного епосознавства — про це пише, наприклад, М. Хай (8, 22), а також «фундатором і провідним фахівцем соціологічного напряму в українській етномузикології», як відзначає А. Іваницький (9, 9). Дослідниця впевнена, що фольклор не можна вивчати поза конкретними історичними умовами його функціонування, без врахування характеру мислення даного етносу (або населення даної території). «Пізнати структуру того чи іншого роду творчості, дійти його генезису — значить докладно розглянути його у зв'язках з конкретним середовищем народження і побутування. Саме таким шляхом можна виснити, чому та, а не інша тематика перева-

жає у пісенності даного ареалу, чим зумовлені манери виконання, певні форми словесного і музичного вислову» (5, 14). Вона пропонує поняття «модус мислення середовища», тобто «синтез понятійно-виражальних і рецепторних елементів. У найзагальніших рисах він виявляється в типовості для даного середовища тем і сюжетів, у нюансах їх мовно-діалектної інтерпретації, у мелосі — в стійкості повторюваних елементів ритмо-структури, інтонаційних співвідношень, виконавських норм та прийомів» (5, 28).

У 80–90-х рр. соціологічний аспект у її дослідженнях фольклору (зокрема, сучасного) ще поглиблюється, з'являється ряд праць, спеціально присвячених соціологічній проблематиці.

С. Грица значно збагатила термінологію: крім понять «пісенна парадигма», «модус мислення середовища», вона ввела до наукового обігу поняття «семантична і структурна тотожність», «мелодії стійкої (нестійкої, байдужої) рівноваги», «структура спеціального професійного епічного середовища» тощо.

Ми вже вказували на багатогранність наукових інтересів Софії Грици. Колеги найчастіше відзначають її внесок в етномузикознавство, фольклористику і соціологічні дослідження фольклорного середовища на новобудовах (Бурштинській та Новодніпровській ГРЕС, Чорнобильській АЕС). Зауважимо, що деякі з матеріалів, зібраних на радянських «будовах століття» (сотні анкет, фольклорні записи), сьогодні мають унікальне значення. Так, дослідниця двічі побувала в Чорнобилі — у 1975 та 1983 роках (вдруге — за три роки до катастрофи, після якої середовище, що склалося переважно з мігрантів та заробітчан і жило та працювало у Прип'яті, обслуговуючи АЕС, було знищене, розпорошене, а з ним зникла і специфічна субкультура, зафіксована С. Грицею під час експедицій). Можливо, наступне покоління дослідників ще звертатиметься до нагромаджених нею матеріалів, вивчаючи культурні, психологічні, ментальні особливості такої специфічної верстви населення, як трудові мігранти радянських часів. Одним з наслідків цієї копіткої праці була низка статей, в яких побутування традиційного фольклору вивчається з точки зору соціальної психології, а також у поєднанні з новою, сучасною культурою — телебаченням, радіо, естрадою. Так, у статті «Народные песни не стареют...» С. Грица пише про тенденції в еволюції художньо-естетичних запитів будівників ЧАЕС (переважно молоді — робітників та інженерно-технічної інтелігенції). Висновки зроблено на основі опитування за спеціально розробленою анкетою, причому вперше в українській музичній фольклористиці були використані соціолого-статистичні принципи збирання й обробки матеріалів. Звичайно, дослідницю та її молодших колег — О. Бріцину, В. Гончарука, які входили до складу цієї експедиції, цікавив насамперед стан фольклорної традиції, жанровий склад репертуару, співвідношення між стихійними і літературними формами побутування народної пісенності. «При більш детальному знайомстві з тим, що найкраще знають і пам'ятають молоді робітники, можна впевнитися: основу репертуару складають пісні «первинного» сприйняття, засвоєні з малих років у родині, в рідному селі, переважно народні. Вони значно міцніше утримуються в їхній свідомості, ніж почуті пізніше» (10, 85), — робить висновок авторка статті.

Більшість праць С. Грици мають виразний культурологічний характер: дослідниця ретельно вивчає зріз культури певних спільнот — трудових мігрантів, мешканців порубіжних теренів. І хоч основна увага приділяється фольклору (передусім пісенним жанрам), народна пісенність розглядається в набагато ширшому культурному контексті, в залежності від ментальних особливостей носіїв традиції, від того, що авторка визначила поняттям «модус мислення середовища». Вона розробила методологію дослідження міжетнічних зв'язків у фольклорі порубіжних теренів, де перехрещуються різні етнічні традиції.

Ця проблематика зацікавила С. Грицу задовго до того, як вона почала працювати у

відділі художньої активності мас (яким керував І. Ф. Ляшенко). Вже в перших її працях виразно простежується установка на розширення проблемного кола, звичного для фольклористики 60—70-х років минулого століття. Наприклад, основна монографія С. Грици «Мелос української народної епіки» була запроектована як музикознавче, фольклористичне та етносоціологічне дослідження. Без сумніву, на становлення С. Грици як ученого великий вплив мали праці Ф. Колесси, в яких сполучаються музикознавчий, філологічний та соціологічний підходи.

Вихідними в оцінці процесів, які відбувалися у фольклорі, для С. Грици стали етнічні та міжетнічні процеси, в ході яких змінюються діяльні функції та ціннісні орієнтації суб'єкта (носія народнопісенної традиції). Питання про роль ландшафтного та етнічного простору в формуванні чи трансформації «модусів мислення» етносів постають у пізніших дослідженнях.

Праці Софії Грици, присвячені проблемі трансформації народної культури при зміні простору, сьогодні надзвичайно важливі, оскільки в умовах глобалізації гостро постали завдання збереження і відродження національно-сутнісного, яке в багатьох випадках втрачається у ході інтеграційних процесів. І, хоч дослідниця зосереджується на стані фольклору, висновки з її спостережень можна екстраполювати й на інші сфери художньої культури, на яких також позначається і просторовий рух етносів, і тиск глобалізаційних, інтегративних процесів, який згідно з деякими культурологічними концепціями призводить до «глобальної гомогенізації» (культурної уніфікації під дією «культурного імперіалізму») (11, 349—350).

Знайомлячись з цим тематичним блоком праць С. Грици, ми бачимо, як від розробки фольклорно-соціологічних анкет та експедиційних спостережень, від аналізу й класифікації зібраних матеріалів дослідниця переходить до широких узагальнень, що мають концептуальне значення не лише для етномузикології та соціології, а й для розвитку сучасних культурологічних студій.

С. Грица запропонувала методологію вивчення фольклору, в якій поєднуються різні підходи — філологічний, музикознавчий, соціологічний, історичний, лінгвістичний. Таке поєднання відповідає багатогранності самого предмета дослідження. С. Грица неодноразово підкреслює, що фольклористика (як і етнологія) «усе активніше переміщується у ряд важливих дисциплін. В умовах нищівного наступу на природні ресурси, тлумлення людської етики і моралі інтеграційними процесами посилення інтересу до фольклору не випадкове. Він — *могутній фактор збереження святинь, без яких людина втрачає зв'язок з навколишнім світом, свою індивідуальність на тлі стандартизованого «ширвжитку».* Він — *ідеологія (народна мудрість!), якщо хочете, екологічна релігія, котра регенерує давні традиції, повертає нас до матеріальних витоків*» (12, 174—175). Фольклор у такому (онтологічному) розумінні виступає як одна з сутнісних, первинних основ людського буття і людської культури. Сучасні фольклористичні дослідження з необхідністю виходять на культурологічну проблематику, оскільки їх кінцевою метою є «творення цілісного образу культури». І саме тому розвиток сучасної культурологічної думки не можна уявити досить повно і всебічно, не враховуючи внеску Софії Грици та її учнів і послідовників, що являють собою об'єднання однодумців, яке за багатьма ознаками відповідає змісту поняття «наукова школа».

Отже, Софія Грица є керівником і вихователем наукових кадрів, фундатором нових напрямів у вітчизняній науці, автором фундаментальних праць, в яких обґрунтовуються нові концепції та ідеї, збагачується термінологія фольклористики та етномузикознавства, пропонуються нові підходи та методи дослідження.

Деякі теоретичні положення дослідниці в радянський час приживалися важко — вони були надто незвичні, сміливі, не вкладалися

в рамки існуючих поглядів та оцінок. Це викликало невдоволення старших колег, критику, згортання деяких проектів (як це відбулося з підготовкою до видання праць Ф. Колесси). Та навіть ці прикрі сторінки її творчої біографії є ще одним підтвердженням того, що Софія Грица є типовим лідером наукової школи, причому школи «сучасної», що поєднує розробку прогресивних теоретичних напрямів і методик з підготовкою молодого покоління вчених.

1. *Гасилов В.* Научная школа — феномен и исследовательская программа науковедения // Школы в науке. — М., 1977.
2. *Штайнер Г.* Связь социального и познавательного факторов в творческой деятельности научных школ // Школы в науке. — М., 1977.
3. Грица С. Бібліографічний покажчик наукових праць / Упорядник О. Юзефчик. — К., 2002.
4. *Грица С.* Категорія парадигми у вивченні варіаційної специфіки фольклору // *Грица С.* Фольклор у просторі та часі. — Тернопіль, 2000.
5. *Грица С.* Мелос української народної епіки. — К., 1979.
6. *Мацієвський І.* До внеску Софії Грици в українське етномузикознавство // Парадигматика фольклору. — К.; Тернопіль, 2002.
7. *Грица С.* Предмет усної народної творчості. Напрями і методи дослідження // *Грица С.* Фольклор у просторі та часі. — Тернопіль, 2000.
8. *Хай М.* Софія Грица — теоретик і дослідник української музично-пісенної епіки // Парадигматика фольклору. — К.; Тернопіль, 2002.
9. *Іваницький А.* Софія Йосипівна Грица (*Слово про вчителя*) // Парадигматика фольклору. — К.; Тернопіль, 2002.
10. *Грица С.* Народная песня не стареет // Сов. музыка. — 1976. — № 11.
11. *Удовик С.* Глобализация: семиотические подходы. — М.; К., 2002.
12. *Грица С.* В ім'я збереження фольклору // *Грица С.* Фольклор у просторі та часі. — Тернопіль, 2002.

The article is dedicated to Sophia Hrytsa's rich activity in the fields of folkloristics, musicology, culturology, sociology. The authors prove that Sophia Hrytsa is a leader of structural and typological school in the Ukrainian ethnic musicology as well as a founder of new trends and methods in this sphere.

НАРОДНОПІСЕННІ ДІАЛЕКТИ СУМЩИНИ (досвід мелоареалогічного дослідження)

Олена ГОНЧАРЕНКО

Одним із перспективних напрямків сучасної етномузикології є мелоареалогія, основні завдання якої — вивчення явищ традиційної музичної культури в географічному аспекті, окреслення ареалів поширення певних стильових ознак, створення на цій основі атласу музичних діалектів. Особливий інтерес для мелоареалогічних досліджень становлять пограниччя різних національних культур. До таких належить північний схід України, а саме — територія сучасної Сумщини, що має специфічну історію заселення та культурного розвитку.

Окраїнне розташування Сумської області, землі якої багаторазово перерозподілялися між різними державами, її тривалі контакти з сусідніми етносами суттєво вплинули на формування етнокультурного ландшафту регіону: тут утворилася значна кількість компактних діалектних зон зі своїми етнографічними особливостями, специфікою вимови, обрядово-пісенним репертуаром, музичною стилістикою.

Проте справі дослідження музичного фольклору Сумщини й досі не приділено належної уваги[1]. Це стосується як накопичення та публікації емпіричного матеріалу, так і його наукового опрацювання[2]. Тривалий час вивчаючи пісенний фольклор регіону безпосередньо в терені[3], автор у даній статті подає свої спостереження та напрацювання в цьому напрямку. На основі аналізу місцевих матеріалів[4] описано відомі на Сумщині народнопісенні стилі, зроблено спробу намітити обриси діалектного районування терену[5]. Базою для цього послужили найбільш архаїчні жанрові

шари, пов'язані з давніми календарними і родинними обрядами.

НАСПІВИ КАЛЕНДАРНОГО ЦИКЛУ (карта 1)

Зимові пісні — **колядки та щедрівки** — зустрічаються майже скрізь, тому на карту не нанесено конкретні місця їх фіксації. Відзначимо більшу їх популярність у центрально-південних районах, тоді як на Поліссі й особливо на Путивльщині зимово-новорічні жанри згадуються значно рідше (можливо, через домінування тут масляничної обрядовості та пісень). У межиріччі Сейму та Клевені зафіксовано кілька російських коляд — з приспівом «Віноградьє» у с. Ліново Путивльського району, та «кальодка про зайку»: звичай «зайкать» на Різдво існував у селах Бруски Путивльського та Шалигіне Глухівського району (прикл. **1**)[6].

Весняно-літні жанри представлені на території області нерівномірно. Найбільша їх концентрація спостерігаєься в північній частині — Подесенні та Путивльському Посейм'ї. Це насамперед **веснянки**, **жниварські**, **троїцькі** у Ямпільському, Середино-Будському районах. До рідкісних знахідок належить **русальна** пісня з с. Глазове Шосткинського району (прикл. **2**). **Троїцький** репертуар характерний також для російських поселень Путивльщини, Глухівщини та Велико-Писарівського району — саме тут фіксується обряд водіння «кукушки/кокушки» і пісні до нього (прикл. **3**).

На зазначених територіях поширені також пісні **масляничного** циклу, не характерні для інших регіонів України.

Щодо святкування **Купала**, збереглася лише інформація про обряди, пісень залишилося дуже мало, поодинокі зразки фіксуються південніше р. Івотка.

Дещо вирізняється календарний репертуар нижнього Посейм'я — Кролевецького, Конотопського районів — зони, перехідної від Полісся до Лісостепу[7]. Тут немає троїцьких обрядів та пісень, натомість зустрічаються **купальські**, досить розвинений **колядно-щедрувальний** цикл[8].

У Слобідській частині Сумщини найбільш поширені з-поміж календарних пісні зимового циклу: мирські та церковні **коляди**, **щедрівки**. Рідше трапляються **веснянки**, **купальсько-петрівчані** пісні[9]. **Жниварський** і особливо **троїцький** репертуар дуже обмежений: фіксуються поодинокі зразки, а частіше — лише згадки про колишнє їх існування. Серед них — троїцька пісня з с. Ясенове Охтирського р-ну, яка виконувалась під час обходу полів з березою (прикл. **4**).

З календарного репертуару Посулля привертають увагу **петрівки** з характерним для Полтавщини діалогічним заспівом, розспівно-рубатною мелодикою. У селах Піски, Волошнівка, Ярошівка Роменського району зафіксовано специфічний фактурно-регістровий прийом — підголосок-«тончик» (прикл. **5**). Досить популярні тут **веснянки-дражнилки** коломийкової форми, відомі на Слобідщині та в Полтавщині.

Загалом у південній половині області календарні пісні трапляються лише зрідка, краще зберігся весільний репертуар, а в Сумському та Білопільському районах всі обрядові жанри представлені поодинокими записами.

НАСПІВИ ВЕСІЛЬНОГО ЦИКЛУ

Основні пісенні типи «сумського» весілля опишемо на рівні ритмокомпозицій та їх ареалів. У весільній мелотипології спираємося на класифікацію І. Клименко [10], використовуючи запропоновані в її роботі принципи кодування ритмомоделей.

Найуживанішими на Сумщині є наспіви силаборитмічних моделей ‹ □ **53** › та ‹ □ **6** ›, відомі в усіх регіонах України та на прилеглих територіях сусідніх етносів.

Більшою щільністю в досліджуваному терені визначається ареал шестидольних форм. Основні композиційні види 6-дольників — тирада і трирядкова строфа — поширені майже повсюдно. Класична версія строфи на основі 6-дольника — 3-рядкова семантичної форми ‹ 1.ААБ, 2.БВВ і т. д. › — базується на вторинному ритмоперіоді ‹ ♩♫ **6**^{3} › з вільносилабічним віршовим рядком довжиною 9—10 скла-

дів [13: с. 239–242, 269, 271; 14: с. 251–261]. Нестандартні строфічні версії[10] — дворядкові, іноді з катеном, зафіксовано на лівобережжі Сейму (до верхів'їв р. Терн) у Конотопському та Буринському районах [13: с. 268, 269, 344, 356, 367], а також в с. Очкіно Середино-Будського району. В російських селах Путивльщини популярна чотирирядкова строфа з ритмічним варіюванням модельного шестидольника ‹ ♫ **6**^{4} › (прикл. **6**), вона зустрічається і на прилеглих територіях Глухівського, Буринського районів.

Тиради ‹ □**T6** › переважно використовують 6-дольник орнаментальної та довільної стадій дроблення (код такого різновиду ‹ ♫**T6** › [13: с. 240, 245–247]. Ямбічний відповідник цього типу — тирада ‹ □ **T7**$_6$ › — в одиничних зразках зустрічається у Посуллі та на Слобідщині (див. [14: с. 217, 240, 241, 270]).

Привертає увагу те, що тип ‹ □ **T6** › жодного разу не був зафіксований в Конотопському районі та уздовж течії Псла (як і тиради моделі ‹ □ **T53** › на Конотопщині та в Посуллі нижче р. Ромен). Причиною цього може бути недостатня обстеженість названих територій, а можливе й інше пояснення.

Друге місце за поширеністю серед весільних ритмів займає модель ‹ □ **53** › у композиціях тиради ‹ □ **T53** › [14: с. 200–202, 271–273], строфи ‹ □ **C53**^{2} › [14: с. 228–232], та в однорядковій формі з катеном ‹ □ **K53**^{1} › [13: с. 276; 14: с. 205][11]. Тиради вкривають на територію відносно рівномірно (за винятком згадуваних зон-пусток). Строфи та однорядкові версії в ареалогічному плані взаємодоповнюючі: строфи переважають у Посуллі, в течії Ворскли, у нечисленних зразках зустрічаються на півночі області (ближче до східного кордону); 1-рядкові композиції сконцентровано у Посейм'ї, Подесенні, а також трапляються уздовж течії Псла[12].

Наспіви ритмосхеми ‹ □ **557** › поширені на більшості територій області, хоча не так послідовно, як попередні типи. Основний композиційний різновид — 2-рядкова строфа семантичної форми АА ‹ □ **557**^{2} › [14: с. 223, 233–235, 263]. Ямбізований варіант такої строфи спостерігаємо в Охтирському та Тростянецькому районах (прикл. **7**). Зустрічаються також однорядкові версії з катеном ‹ □ **K557** › — у Посейм'ї (Білопільський, Буринський, Конотопський р-ни) [13: с. 236, 245, 247], поодинокі зразки — у Путивльському, Шосткинському та Глухівському районах (прикл. **8**).

Строфу типу ‹ □ **446**^{2} › (спондеїчний відповідник ‹ □ **557** ›) зафіксовано поки що в єдиному варіанті в с. Ліново на Путивльщині.

Одиничні версії строфи ‹ □ **57**^{2} › з с. Куземин Охтирського району [14: с. 213] та Ямне Великописарівського району [13: с. 276] «випадають» з місцевого типологічного контексту і потребують підтвердження.

На півночі Сумщини поширена гетерометрична строфа ‹ □ **53**^{2}; **55**$_4$**7** › (Шосткинський, Серединобудський райони — прикл. **9**)[13]. В с. Рожковичі Ямпільського району записано дольний відповідник цієї форми з варіантом ‹ □**346** › замість ‹ □**446** ›, тобто ‹ □**43**^{2};**346** › (прикл. **10**)[14].

Ще одна пара споріднених ритмотипів — ‹ □ **443**^{2} › та ‹ □ **5**$_4$**5**$_4$**3**^{2} › — побутує виключно в північній частині області, причому спондеїчні версії зосереджені у прикордонній з Росією смузі (Путивльщина, Глухівщина, Ямпільщина), а ямбічні (прикл. **11**) — на північному заході (Серединобудський, Шосткинський райони). Ритмічна варіація ‹ □ **444**; **444** › трапилася у Охтирському районі (записано автором від місцевої уродженки).

Однорядкова композиція ‹ □ **55** › зустрічається в нижній течії Сейму (у Кролевецькому [16: с. 17], Буринському [13: с. 279] районах) та на Глухівщині.

На Сумщині трапляються також весільні мелотипи з приспівними елементами: силабічні форми ‹ **55**; **P33,5** ›[15] — с. Шалигіне Глухівського; ‹ **44P4**^{2} ›, ‹ **53**; **P53**^{2} › — с. Ліново Путивльського району.

Деякі весільні пісні (переважно 4-дольники моторно-танцювального характеру) тяжіють до тонічної силаборитмічної системи — ці

зразки побутують у східних прикордонних з Росією районах області.

* * *

На основі викладеного та з урахуванням ладомелодичних, фактурно-виконавських, мовних особливостей (див. таблицю 1) окреслимо загальну картину поділу регіону за локальними співочими стилями (див. карту 2). Оскільки за наявними даними неможливо провести чіткі мелодіалектні кордони, намітимо **зони концентрації** певних мелодіалектних явищ.

Територію Сумщини умовно поділимо на кілька локально-стильових зон. Ступінь прояву релевантних ознак кожної з них та визначеності їхніх меж неоднакова. Найвиразніше діалектні межі виявлені у північній частині області. Насамперед це стосується традиції литвинів (на карті — зона **I**), відмежованої з півдня руслом р. Івотка. Зі сходу до неї прилягає зона **II**, споріднена з попередньою мовними ознаками[16], типом багатоголосся, вузькоамбітусним ладовим мисленням, проте відмінна за набором календарних жанрів та весільних ритмотипів, а також за способом кадансування. Такі стильові риси фіксуються у Ямпільському районі з південною межею по р. Свіса.

Нижче, аж до басейну Сейму включно (окрім прикордонних з Росією територій), пролягає широкий ареал чернігівсько-поліського говору української мови (зона **III**). Південні кордони цієї зони ще потребують уточнення. Окреслений стильовий масив неоднорідний (порівняймо хоча б відмінності традицій ліво- та правобережного Посейм'я), тому вимагає додатково виявлення субдіалектних меж. Відзначимо лише специфічну стильову зону, що виразно окреслюється в басейні р. Есмань (зона **IV**): вона займає ніби перехідні позиції, маючи з оточуючими територіями спільні риси, й разом з тим відокремлюється з-поміж них за всім комплексом ознак (табл. **1**).

Природними кордонами досить чітко відмежовано зону російської етномовної території в межиріччі Сейму і Клевені (**V**), але уточнення локалізації субдіалектних явищ в цій місцевості ще попереду.

Старовинні російські поселення також компактно розташовані у межиріччі Ворскли і Ворсклиці й далі на північ уздовж р. Пожня. Наріччя, особливості побуту (зокрема вбрання) жителів окресленої зони **IX** суттєво відмінні від попередньої (**V**), хоча обрядово-пісенний репертуар, його стилістика багато в чому подібні.

На південних теренах Сумщини через нестачу джерельних матеріалів не маємо чітко проведених міждіалектних меж, та з упевненістю констатуємо факт концентрованої локалізації диференційних діалектних явищ упродовж річок Ворскли (**VIII**) та Сули (**VII**), меншою мірою в течії Псла (**VI**).

Отже, можна стверджувати, що територія сучасної Сумщини є плацдармом перетину кількох відмінних мовно-культурних традицій, пов'язаних як у моноетнічних, так і міжетнічних межах, тобто становить типову перехідну зону[17]. У цьому плані обраний регіон відкриває перспективу цікавих досліджень не лише власне діалектних явищ, але й специфіки їх контактів, поширення, прогресивних чи регресивних тенденцій їх розвитку, співвідношення інтегративних та диференційних процесів тощо. Ці та інші аспекти є предметом спеціальних студій різних народознавчих дисциплін — етнографії, фольклористики, діалектології та етнолінгвістики, етномузикології.

Нотні приклади

№ 1

Глухів: Шалигіне



№ 2

Шостка: Глазове



№ 3

Путивль: Ліново



№ 4

Охтирка: Ясенове



№ 5

Ромни: Волошнівка



№ 6

Путивль: Бруски



№ 7

Охтирка: Ясенове



№ 8

Глухів: Шевченкове



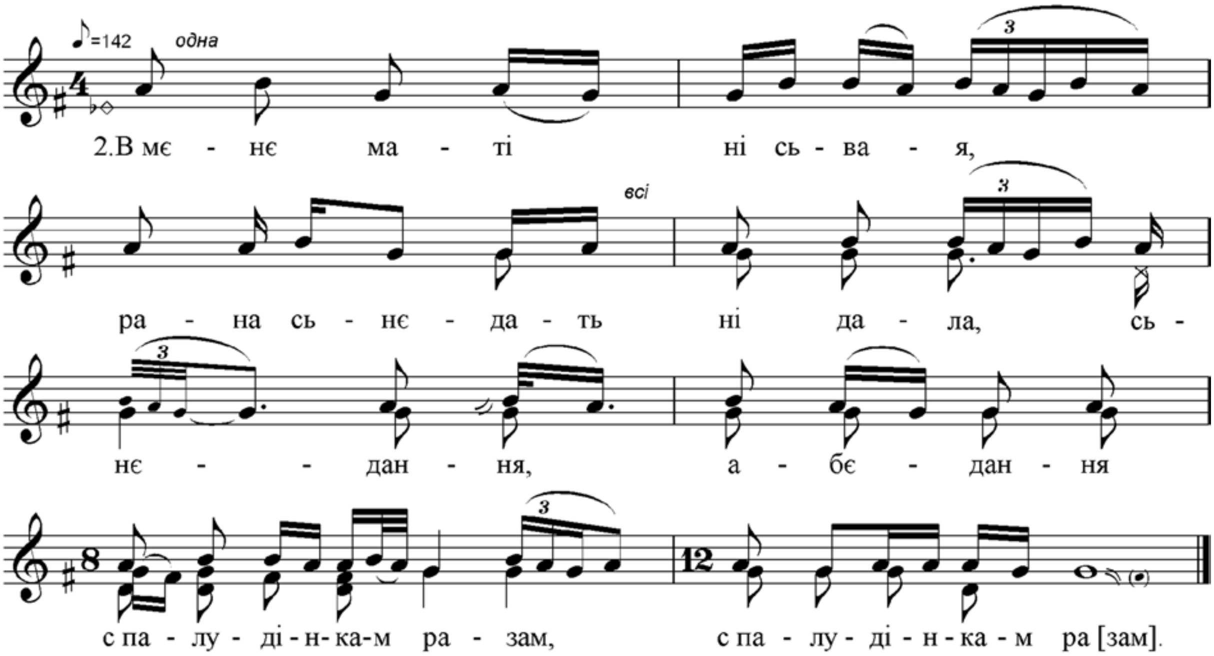
№ 9

С.-Буда: Очкіно



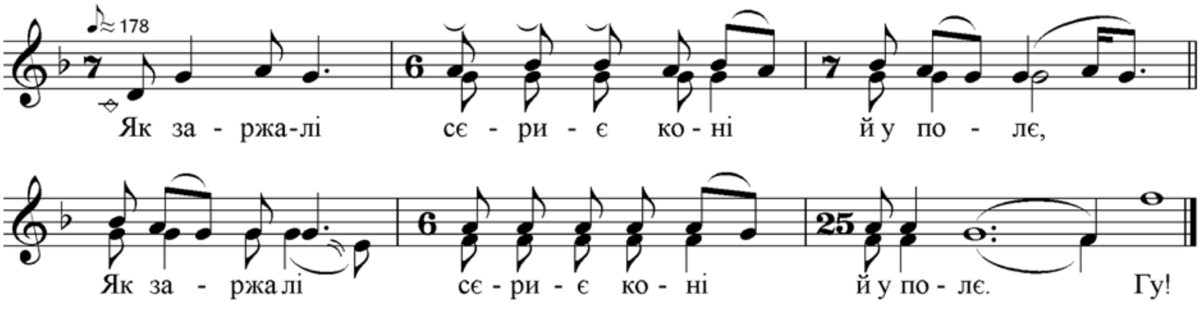
№ 10

Ямпіль: Рожковичі

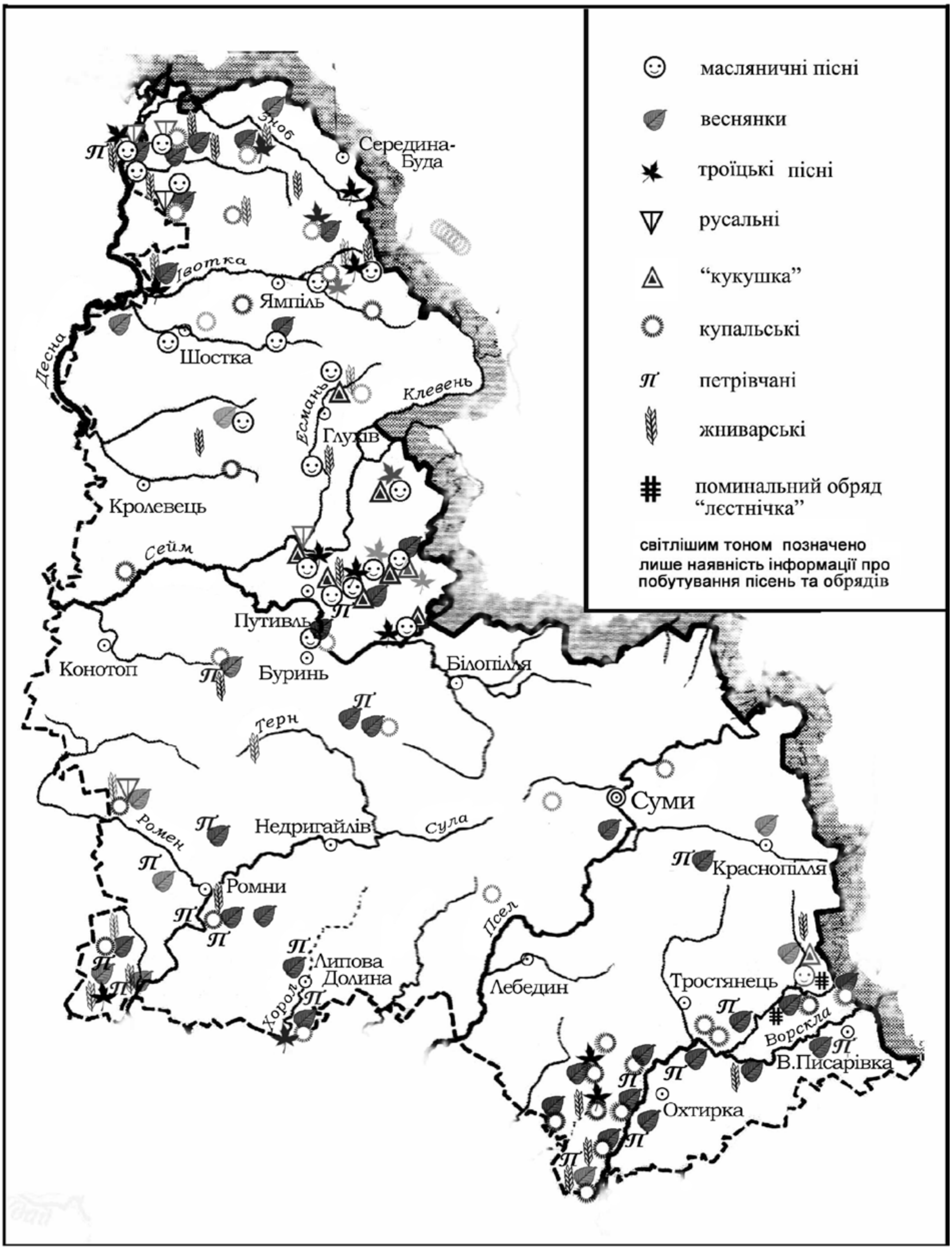


№ 11

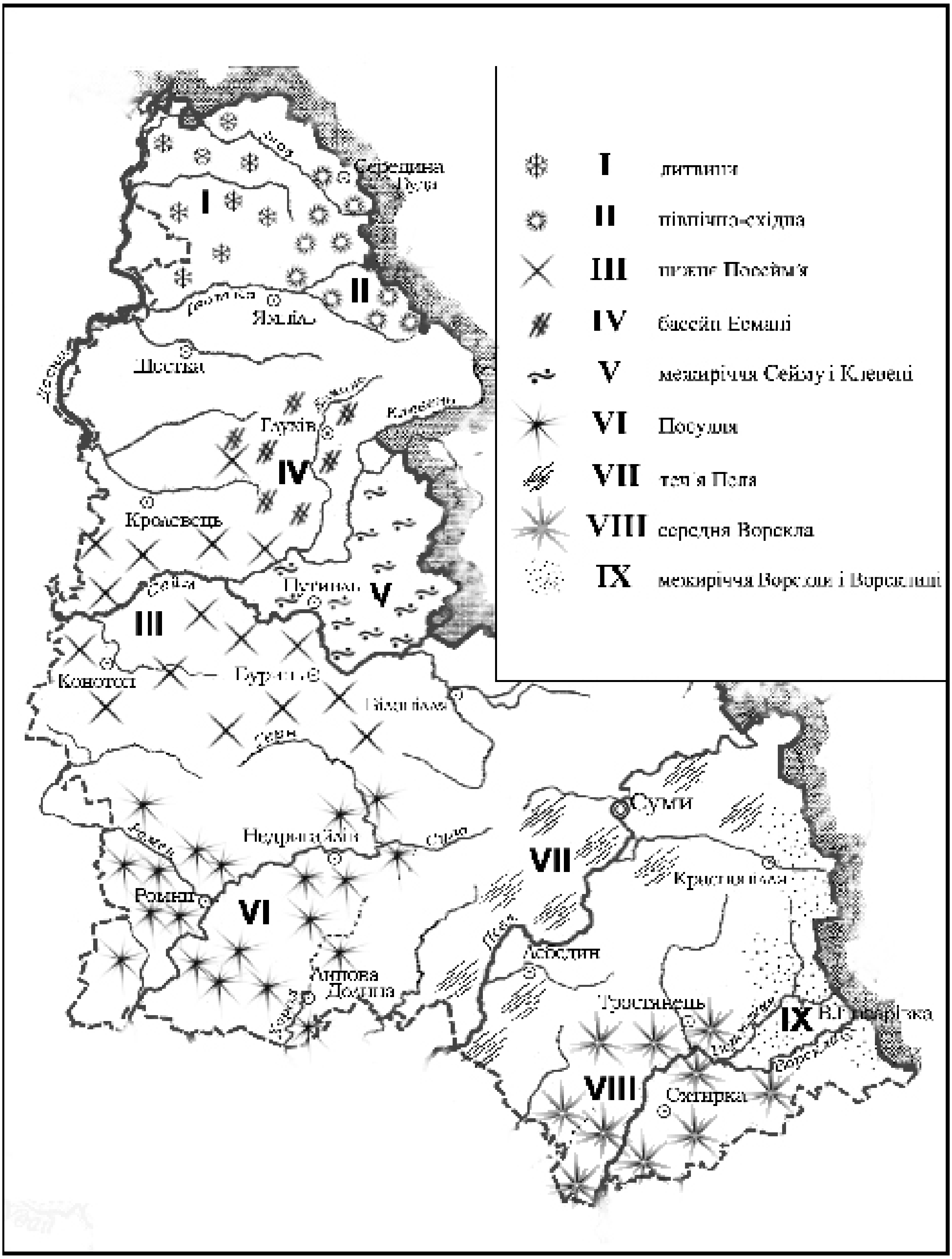
Шостка: Глазове



Карта 1. *Поширення календарних жанрів*



Карта 2. *Діалектні зони Сумщини*



Таблиця 1. *Локальні стильові зони Сумщини*

№ зони	Умовна назва зони	Адміністр. райони	Наріччя	Весняно-літні обрядові жанри	Весільні ритмотипи	Звукоряди	Фактура; тип кадансування
I	литвини Сіверщина	С.-Буда, Шостка (північ)	риси давньоруськ. (рос.-укр.-білор.)	масляна, веснянки, русальні, жниво	♫ С6^3; ♩♪ Т6; ♫ К53; ♩♪ Т53; □ 53^2; 557 □ 5$_4$5$_4$3 (R)	терцеві	бурдон; гукання
II	північно-східна Сіверщина	Ямпіль, С.-Буда (схід)	риси давньоруськ. (рос.-укр.)	масляна, трійця	♫С6^3; ♩♪ Т6; ♫□С53^2; ♩♪ Т53; ♩♪ 43^2/346; ♩♪ 443	терцеві	бурдон; нисхідне глісандування
III	нижнє Посейм'я	Конотоп, Кролевець, Буринь	укр. черніг.	купальські	♫С6^3; ♫ К6^2; □ 55; ♫ К53; □ К557 (rubato)	терцеві (+ субтони)	бурдон, терц.-гетероф.; гукання
IV	басейн Есмані	Глухів	укр. черніг.	масляна, веснянки	♩♪ С6^4; ♩♪ Т6; ♩♪ Т53; □ 557^2	терцеві	бурдонно-терцева; гукання
V	межиріччя Сейм-Клевень	Путивль, Глухів	рос.	масляна, трійця (кокушка)	♩♪С6^4; ♩♪Т6; ♩♪С53^2(R); ♩♪Т53; □ 557^2; □ 446^2 (R)	секундові; терцево-квінтові	унісонно-гетероф., верхній бурдон; давня тришарова (з тончиком)
VI	Посулля	Ромни, Недригайлів	укр. полтав.	веснянки, купальсько-петрівчані	♫ С6^3; ♩♪/□ Т6; □ □С53^2; ♩♪Т53; □ 557^2	квінтово-секстові	терцево-гетерофонна, тончик
VII	Псел	Суми, Лебедин	укр.		♫ С6^3; ♩♪К53; □ 557^2	терцево-квартові (+ субтони)	унісонно-гетерофонна; гукання
VIII	Ворскла (середня течія)	Охтирка, Тростянець	укр.	веснянки, купальсько-петрівчані, трійця	♫ С6^3; □/□ Т6; □ □ С53^2; ♩♪Т53; □ 557^2 (ямб)	квінтово-секстові	гетерофонно-терцева
IX	басейн Ворсклиці	В.-Писарівка, Краснопілля	рос.	масляна, трійця (кукушка)	♫ С6$^{2(3)}$; ♩♪Т6; ♩♪Т53; □ 557^2	терцево-квінтові, трихорди у кварті	унісонно-гетерофонна

[1] На відміну від студій з етнографії краю та народної словесної творчості, що розпочалися ще з кінця XVIII ст. Про історію розвитку фольклористичної думки на Сумщині див. [17].

[2] До нечисленних публікацій народних пісень належать збірники В. Дубравіна [13–14], П. Гнідича (без мелодій) [2], матеріали Сумського ОЦНТ [6; 7; 16; 19]. Проблемам вивчення міжетнічних зв'язків у зонах україно-російського пограниччя присвячено переважно роботи російських авторів [1; 5; 18; 20]. Серед власне етномузикологічних досліджень, здійснених на теренах Сумської області, можна назвати дипломні роботи студентів Кафедри музичної фольклористики НМАУ ім. П. Чайковського [9; 12], присвячені вивченню конкретних пісенних типів.

[3] Експедиційна робота на території області здійснюється автором з початку 90-х.

[4] Переважно експедиційних аудіозаписів з власного фоноархіву автора, архівів Сумського ОЦНТ, ПНДЛ музичної етнографії НМАУ ім. П. Чайковського. При укладанні картосхем використовувались також дані опублікованих джерел [2; 6; 7; 13–16, 18; 19].

[5] Дослідження здійснене з використанням класичних та сучасних методів мелотипологічного аналізу та методики документального картографування (див. роботи К. Квітки, В. Гошовського, Б. Луканюка, І. Клименко).

[6] Приклади добиралися за принципом якнайширшого відтворення географії жанрів, типів, локальних стилів досліджуваного регіону.

[7] Про відмінність традиції нижнього Посейм'я від Сумського Подесення виразно свідчать мовні особливості. Діалект українських сіл Посейм'я наближається до чернігівсько-поліського говору, для якого характерна заміна ненаголошеного /і/ на /у/ — *пудними*, *матюнко*, *пуд вечераннє*, /и/ на /е/ — *стречай*, *седи*, під наголосом вживання /и/ замість /о/ — *субитонька*, *додимоньку* тощо.
Північна (самоназва «литвини») та північно-східна частини давньої Сіверщини зазнали впливу білоруських говорів, південноросійського наріччя. Тут часто вимовляють /я/ замість ненаголошеного /е/ або /і/ — *сяло*, *лясок*; /а/ замість /о/ — *карова*, *паглянь*, *малада*; характерне вживання дифтонгів, тверда вимова /ч/, /р/. Подібні та деякі інші особливості спостерігаються також у російськомовних селах Великописарівського району.
Розрізняються говірки в російських поселеннях на Путивльщині. Про горюнів, центром традиції яких є с. Ліново, Нова Слобода, див. [4]. Мігуни — місцева назва жителів с. Бунякіно за характерне пом'якшення «м» перед «и» — *мі*, *уміваєтса*.

[8] Опис зимових обрядів та зразки пісень з Кролевеччини див. [16].

[9] Хоча у басейнах Ворскли та Сули весняно-літні жанри на карті позначені досить густо, вони представлені переважно поодинокими зразками (значну частину картографованих пісень взято з друкованих джерел), тоді як у більшості сіл північних районів ці жанри часто побутують у кількох типових версіях.

[10] Про нестандартні композиції у весільних піснях Сумщини див. [3].

[11] Розгляду модифікацій моделі ‹ □ **53** › та їх локалізації на території Сумщини присвячена окрема розвідка автора: *Гончаренко О.* Весільні наспіви силаборитмічної моделі 5+3 на території Сумщини: мелоареалогія // Етномузика-4 — Львів (У друку)

[12] Кілька змішаних 1–2-рядкових версій з катеном ‹ □ **К53**$^{1-2}$ › трапилось у верхній течії Ворскли та у Шосткинському районі.

[13] Тут зустрічаються жниварські пісні однорядкової форми 557.

[14] Цей факт уточнює припущення І. Клименко, що форма ‹ □ **43**^{2}**; 446** › «належить лише прип'ятським поліщукам» [10: с. 143].

[15] Літерою Р (рефрен) позначено використання приспівних слів на зразок «ладо», «ялі» тощо.

[16] Характеристика та зональний поділ мовних діалектів у даній роботі базуються на результатах українських і російських досліджень [8; 20] та на власних спостереженнях автора.

[17] Детальніше див. 11: с. 137–138; 5.

1. *Гиппиус Е.* Проблемы ареального исследования традиционной русской песни в областях украинского и белорусского пограничья // Традиционное народное музыкальное искусство и современность: вопросы типологии. — М., 1982. — С. 5–13.
2. *Гнідичъ П.* Матеріали по народной словесности Полтавской губерніи. Роменский уїзд. — В. 1 Пісни обрядовыя. — Полтава, 1915.
3. *Гончаренко О.* До питання про нестандартні композиційні утворення у весільних наспівах (мелоареалогічна розвідка на Сумському грунті) // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Зб. наукових праць. – Вип.19 – Харків, 2007 – С.316-329.
4. *Горелов В.* Горюны // Материалы и исследования по этнографии русского населения Европейской части СССР. — М., 1960 — С. 267–286.
5. *Гусев В., Марченко Ю.* Календарно-песенная культура Восточного Полесья (к проблеме межэтнических взаимосвязей) // Полісся: мова, культура, історія: Матер. Міжнар. конф. — К., 1995. — С. 343–348.
6. Дзвеніла пісня довкола Вольного міста. Народні традиції Великописарівщини (за матеріалами фольклорно-етнографічних досліджень) / упор. *Н. Єфіменко, О. Гончаренко.* — Суми, 2006.
7. Добрий вечір, Коляда (різдв'яно-новорічні свята Кролевеччини) / упор. *Н. Єфіменко, О. Гончаренко.* — Суми, 2000
8. *Жилко Ф.* Говори української мови. — К., 1959.
9. *Карапата О.* Лівобережний тип купальських пісень. Особливості будови та територіального роз-

повсюдження: дипл. робота — Каф. муз. фольклористики НМАУ ім. П. Чайковського. — К., 2005.
10. *Клименко І.* Ритмоструктурна систематика весільних мелодій українсько-білоруського мелоареалу // Проблеми етномузикології. — К., 2004. — В. 2. — С. 135–165.
11. *Коропниченко Г.* Перехідна зона як об'єкт мелогеографії // Проблеми етномузикології. — К., 1998. — В. 1. — С. 137–166.
12. *Котельникова О.* Шестидольна ритмоформула у весільних піснях українського Посейм'я: дипл. робота. — Каф. муз. фольклористики НМАУ ім. П. Чайковського. — К., 2006.
13. Обрядові пісні Слобожанщини (Сумський регіон) / Фольклорні записи та упорядкування *В. Дубравіна*. — Суми, 2005.
14. Пісні Сумщини / Фольклорні записи *В. Дубравіна*. — К., 1989.
15. Пісні однієї родини / Фольклорні записи *В. Дубравіна*. — К., 1988.
16. Просили батько і мати, і ми просимо (опис народного весільного обряду Кролевеччини) / упор. *Єфіменко Н., Гончаренко О.* — Суми, 2001
17. *П'ятаченко С.* До народних джерел Сумщини (навч. посібник). — Суми, 2004.
18. *Савельева Н.* Региональная стилистика русской народной музыки. Русско-белорусско-украинское пограничье. — М., 2005.
19. Свята та обряди Роменського району / упор. *Коршак Т., Овчаренко Г.* — Суми, 2000.
20. *Чижикова Л.* Русско-украинское пограничье: история и судьбы традиционно-бытовой культуры. — М., 1988.

Джерела музичних прикладів.

1. Архів Сумського ОЦНТ: записи Т. Коршак — № 9, 10; О. Гончаренко, Н. Єфіменко — № 1, 2, 5, 6, 8, 11.
2. Фоноархів автора: польові записи О. Гончаренко — № 3, 4, 7.

Всі нотації виконано автором статті.

In the traditional song culture in the north-east of Ukraine (modern Sumska region) many contrast local styles were formed. The author of the article created maps of calendar and ritual genres and wedding rhythmical types, she described musical dialects, explicated areas of their localization, defined lines of dissociation or diffusive zones of styles crossing.

ПРОБЛЕМЫ ЭТНИЧЕСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ И ИХ ОТРАЖЕНИЕ В СОВРЕМЕННОМ КРЫМСКОТАТАРСКОМ МИФЕ

Ольга ВИНОГРАДОВА

1. Социокультурные задачи крымских татар в Крыму

Нет единого мнения в понимании учеными топонима *Крым*. В. Смирнов в своей книге «Крымское ханство под властью Оттоманской порты» называет варианты этимологии этого названия, предлагаемые разными учеными. Здесь фигурируют и арабское *керем* — благодать; и караимское *хырым* — подарок; и крымскотатарские *хырым* — поражение, и *хырымлар* — возвышенность. И, наконец, вариант, который ему кажется подходящим: чагатайское и крымскотатарское *кырым* — ров. Имелся в виду ров, окружающий Солхат. Смирнов еще застал его следы.

Но споры о топониме продолжаются и поныне, что симптоматично. Так все-таки ров или возвышенность? Благодать или поражение? От себя мы добавим: восток или запад? Поиски корней названия полуострова (которые и сейчас продолжаются) вполне созвучны поискам идентичности, которыми занят сейчас крымскотатарский этнос.

Понятие культурного возрождения у этнологов и антропологов сейчас не в моде. Эта романтическая метафора не точна. Но как же назвать духовную деятельность, направленную на интеллектуальную консолидацию этноса, на реконструкцию его культурных традиций? Пусть пока будет возрождение.

После пятидесятилетнего отсутствия, после ссылки, сначала потерявшие автономию, в которой играли ведущую роль, понесшие огромные «живые потери», затем в значительной степени утерявшие родной язык, татары

возвратились в Крым на правах диаспоры. Их не селят компактно, а рассредоточивают среди местного населения. Власть меджлисов, как известно, пока не легитимна.

Но (если вспомнить закон развития диаспор) в непростых политических условиях диаспоры лучше сохраняют свои этнические свойства, в условиях же абсолютного благоприятствования их быстро ассимилируют. Так что при любой реализации сценария влияние политических процессов на культуру крымских татар будет неоднозначным.

Кроме политической проблемы, крымские татары видят и еще одну: проблему очищения «своего», собственно крымскотатарского культурного элемента (музыкального фольклора, художественной традиции, словесного фольклора, самого языка) от «налипших» на него приобретений из узбекской, русской, казахской культуры. «Мы часто не знаем, является ли сказка или пословица нашей, или она узбекская» — говорила автору этих строк искусствовед Эльмира Черкезова. Но и раньше крымские татары органично переплетали в своем искусстве и культуре древние тюркские, арабо-персидские, турецкие, греческие, славянские и другие элементы, и они не входили в конфликт друг с другом. Турки-османы и крымские татары использовали общую мифологию в своих сказках, и это отразилось в большом сходстве сюжетов. Но у крымских татар много и сюжетов, общих с европейцами. В частности, это сюжет о лисе Тильки.

Среди медной и латунной посуды, выставленной в Бахчисарайском дворце-музее, можно увидеть и персидские, и кавказские, и китайские образцы. Это не значит, что у крымских татар нет ничего своего. Наоборот, это говорит об их большом культурном багаже, о стойкой традиции, сохранившей память о сложном и долгом этногенезе и генезисе художественной культуры.

Проблема, конечно, не в очищении культуры и языка. Пуризм в любой форме вообще редко реализуем, если он не становится государственной политикой (как стало политикой очищение турецкого языка при Ататюрке от арабизмов). В данном же случае, нужно не очищать, а развивать язык, поддерживать его использование во всех формах, потому что, будучи живым и развивающимся, он сам очистится и отторгнет чужеродные элементы. Кроме того, использование (через узбекский) общих тюркских корней также очень полезно крымскотатарскому языку, целесообразность же реформ орфографии могут оценить только лингвисты.

Редко встречается отрицательный взгляд на приобретенный в скитаниях духовный багаж крымских татар. Художник Изет Аблаев оценивает этот опыт положительно: художники освоили узбекскую технологию изготовления керамики, основанную на древнейшей традиции, постигли тайны старинных тюркских орнаментов и изготовления красок. Они привезли этот опыт в Крым, где очень много глины. Широко используют свой восточный опыт и татарские кулинары, хозяева кафе и ресторанов, в которых свободно готовят и узбекские, и татарские блюда. Похоже, плодотворность этого направления несомненна: не очищать, а развивать.

И еще одно замечание прежде, чем перейти к конкретным мифам. По результатам моего анкетирования, проведенного автором, можно сделать вывод, что крымские татары четко делят сферы применения своего, этнического (применение языка, исполнение ритуалов, отмечание праздников и др.) и внешнего (официального, государственного, крымского, городского, украинского или русского и др.). Применение крымскотатарского элемента — это домашняя сфера, семья, быт, искусство, религия. Восток для них — прошлое. Запад — это будущее, это государство, работа, социум.

Тенденция к реконструкции традиционной культуры выражена в возобновлении и развитии культурных ритуалов, праздников, религиозных обрядов. Это и празднование календарных праздников (Навруз, Тепреш, Дервиза), и возвращение религиозных элементов в обряды жизненного цикла. В сфере внутренней коммуникации (дома или в крымскотатарском офисе, в редакции) соблю-

дается обязательный «восточный» этикет по отношению к гостям. Это всегда кофе, который варится в джезве, усаживание гостя на лучшее место в комнате, это длинное ритуализированное прощание с проводами до определенного места, с развернутыми пожеланиями всем членам семьи. Это подушки и ковры в доме, сидение на полу и низкие столики (не строго). Это проживание взрослых сыновей вместе с родителями, воспринимаемое как норма (то есть, не только по экономическим причинам).

При этом степень погруженности в «свое» опрошенными принимается различная. На вопрос об исламе одни говорят о дальнейшем развитии мусульманства в Крыму, другие отводят ему только формальную, культурную роль. Иногда речь может идти об экспансии «своего» в социум — например, о переводе административных документов на крымскотатарский язык наряду с украинским.

В современном искусстве крымских татар сильны обе тенденции: и обращение к этнической истории, и использование современных европейских канонов. Скорее заметно использование этнических мотивов, чем архаизация художественного языка. В живописи типично изображение традиционных крымскотатарских предметов в интерьере и натюрморте (кумганы, музыкальные инструменты, килимы — Нури Якубов), воплощение исторических сюжетов (это может быть стилизация под восточную миниатюру), использование культурных символов (Асан Бараш, Рамазан Усеинов).

Но моментом, облегчающим социальную адаптацию крымских татар в Крыму, является признание ими западных ценностей приоритетными (в общественной жизни). Депортация на восток сделала из них людей, по преимуществу западных и русскоговорящих. Общеизвестно, что они урбанизированы в очень высокой степени, чему, однако, сопутствует наличие у них устойчивых семейных связей.

В то же время, как уже было сказано, будущее, в частности будущее детей, устойчиво связывается с западом, в анкетах в качестве иностранного языка, который должны знать дети, указывается английский или немецкий, и значительно реже — и после европейского — турецкий, арабский. Среди великих людей называют Шекспира, Льва Толстого и Исмаила Гаспринского.

Все это говорит о сближении крымских татар и с русской, и с европейской культурой. Украинский язык они также намерены выучить, о чем заявили все опрошенные. А это создает предпосылки к успешной адаптации в Крыму.

Не будем говорить о силах, препятствующих этому в политических, экономических, а также в других, антигуманистических, целях. Мы не ставим перед собой задачу изучить этот аспект проблемы, поэтому ограничусь общими замечаниями.

Есть издания, разжигающие этнофобию. Бекир Мамутов («Къырым») особенно отмечает такие независимые издания, как «Крымская правда» и «Крымское время». Но недоверие часто проявляется и со стороны крымских татар. Вы почувствуете его, как только придете на какое-нибудь публичное собрание. «Мы постоянно взвинчены, находимся в состоянии обороны, мы культивируем свои комплексы», — говорит Б. Мамутов. Это создает замкнутый круг проблем, из которого вывести обе стороны может, во-первых, развитие культурных контактов, во-вторых, соблюдение гарантий гражданского общества. Пока эта адаптация не произошла, весь комплекс проблем своеобразно отражается в том, что мы называем современными мифами крымских татар.

2. Роль современного мифа в культуре.

Нас интересует скорее **образно-символическая сторона мифа** и функционирование этих символов в «живом контексте человеческого общества» (по Гирцу), то есть, в культуре Крыма. Не разделяем здесь мифы на спонтанные и идеологические (как тот же Гирц разделяет ритуалы на *model of* — спонтанное творчество, и *model for — идеологические функции культуры*), поскольку культура крымских татар еще отнюдь не утратила черты культуры андеграунда.

Автор данной статьи основывается на своих полевых исследованиях в 2002—2003 годах

в Симферопольском и Бахчисарайском районах, когда анкетировалась творческая интеллигенция, проводились личные беседы и наблюдения различных бытовых и официальных ситуаций в крымскотатарской среде, а также использовалась современная доступная крымская публицистика и периодика.

Данные мифы вычленены не из текстов, а из социального дискурса, и имеют открытый, вариативный характер в том смысле, что не являются книжными или газетными историями. Они являются и инструментом этнической мобилизации, и средством культурной и социальной коммуникации этноса. Компенсаторная, адаптационная роль мифа, создающего в сознании людей связь между прежней и новой моделью мира, тоже не подлежит сомнению. Миф восстанавливает прерванную традицию, создавая иную, исправленную действительность.

Привычка к устному общению, отсутствие возможностей распространения печатного слова в течение нескольких десятилетий повлияли на характер современных крымскотатарских мифологем. А именно: этот миф обладает некоторыми признаками архаичного этиологического мифа, представляя «островной мир» (Крым и его историю) образно-символически, а не исторически, с точки зрения, так сказать, этнической логики, а не исторической неизбежности.

Существует целый массив мифов — можно назвать их **новыми мифами о творении**, эсхатологическими и т. п., — которые презентируют современную культуру крымских татар как народа молодого, родившегося заново. Опираться они могут как на исторический или псевдоисторический факт (миф об утопленных деревнях), так и на собственное понимание этнической общности, идентичности.

Центральное место занимают ***мифы о гибели и чудесном возрождении*** (самого крымскотатарского народа, его героев, его обычаев, умений, языка, ремесел).

Миф о гибели народа, порожденный реальными событиями сталинской депортации 1944 года, рисует, однако, картину более полного (если можно так выразиться) уничтожения, чем произошло в реальности. ***Миф об утопленных деревнях или об утопленных баржах*** существует в различных версиях. В версии художника Мамута Чурлу подчеркивается, что, «выслав всех крымских татар в мае 1944 года, власти «забыли несколько отдаленных деревень. Пришлось согнать людей на баржу и баржу затопить вместе с ними».

Интервьюируемые называли разные точки черноморского побережья и разные деревни Крыма, где произошла трагедия. Картина затопления судна более или менее подробна. Есть и такая версия: «солдаты сломали волнорезы, и море затопило деревню». Этот символ — жизнь, которая скрылась под водой (подобно русскому граду Китежу) — очень ярко выражает те смыслы, то послание, которое крымские татары хотят передать окружающим. Главный редактор газеты «Къырым» Бекир Мамутов, не обнаруживший никаких исторических документов или свидетельств о факте затопления людей, остававшихся после выселения, говорит, что единственным, хотя и косвенным, подтверждением этого события является отсутствие среди крымских татар людей с Арабатской стрелки. Их никто не видел в местах поселений, в депортации, и их потомков нет сейчас в Крыму.

Миф о погибели имеет и такую форму, как ***миф о прекращении жизни в Крыму*** вместе с уходом его души — крымскотатарского народа. В частности, говорят о том, что ***вместе с татарами пропала вода***. Это также не лишено исторического основания. Наследники нескольких восточных народов, преемники древних обычаев и умений народов Крыма и Причерноморья, в том числе византийских греков, крымские татары уделяли большое внимание источникам, ухаживали за ними, давали им имена. В некоторых местностях (Демерджи-Фуна, Аю-Даг и др.) до сих пор сохранились остатки керамических водопроводов, которые поддерживали татары. Колодцы имели сложную систему очистки, специальные шерстяные фильтры (со слов Мамута Чурлу

и из различных исторических источников — Э. Челеби и др.)

К этим мифам примыкает и ***миф о золотой колыбели***, известный в Крыму издавна (его упоминают и Кондараки, и другие собиратели фольклора). Миф этот для татар периода депортации и сейчас обретает новую жизнь. С изгнанием татар из Крыма не только ребенок (народ) остался без колыбели (дома), но и родина (колыбель) осталась без души, без ребенка. «Родина — твоя золотая колыбель» — гласит крымскотатарская пословица. Символ золотой колыбели часто встречается в крымском фольклоре XX века и в разных видах искусства. Изет Аблаев, известный художник-ювелир, сделал филигранную колыбельку, которая всегда стоит в центре любой его выставки.

Земля Крыма способна помогать татарам так же, как и они ей. Об умерших родителях говорят, что они знали что-то особенное о пещерах, тропинках, источниках, деревьях, травах, земледелии, ремеслах и т. д. ***Миф о сакральном знании*** имеет множество форм реализации: «дед хотел показать целебный родник, но умер»; «разве этому можно научить».

Возвращение репатриантов в Крым ярко представлено также в современной живописи. В том же рассматриваемом нами мифологическом ряду оказываются и мифологические персонажи-защитники: Медведь — гора Аю-Даг, Кузнец — гора Демерджи. Медведь в творчестве Рамазана Усеинова — это и сам Крым, и Космос, и сам народ, который вернулся домой.

Мифологическое расселение, реконструкция традиционного поселения.

Современный миф, реализуясь в общении крымских татар с соплеменниками-репатриантами, кроме всего прочего, выполняет функцию связи поколений, обслуживает чувство преемственности вновь прибывших по отношению к тому народу, который жил в Крыму до выселения, к коренным крымчанам. Как ни странно, знакомясь сейчас в Крыму, крымские татары никогда не спрашивают друг друга, где жили после переселения, а спрашивают, из какого места в Крыму были родители. И те группы внутри даже не крымских татар, а внутри ногайцев (степных) или южнобережных татар, которые существовали реально, — теперь они стараются ***возродить мифологически, расселить виртуально***, подчеркивая, что они из «степных» или «южнобережных». Можно сказать, что ситуации, выпавшие из исторического процесса в силу обстоятельств, ***проигрываются в мифе***.

Что касается ***мифа о чудесном возрождении культуры***, то идея везде одна и та же: чудом спасенная традиция. Пример: возрождение ткачества. («Одна бабушка помнила, как ткутся килимы. Она попросила своего брата сделать станок, и теперь по всему Крыму опять ткут традиционные ковры»). Существуют конкретные люди, вставшие у истоков возрожденных прикладных искусств. Тем не менее, ***миф об одной бабушке, о последнем мастере*** продолжает бытовать постольку, поскольку он обслуживает идею бессмертия народной традиции, идею преемственности.

Устное предание о периоде депортации — это отдельная тема. В разговоре об этом частное устойчиво преобладает над общим. Мифы о жизни татар в Средней Азии и других местах ссылки, по-видимому, появятся тогда, когда это время станет «мифологическим временем» для тех, кто нашел свою социальную нишу в Крыму.

1. *Степанов В.* «Крым и крымские татары: историческая демография и современная этнополитическая ситуация» // Тюркские народы Крыма. — М., 2003. — С. 330–356.
2. *Червонная С.* «Крымскотатарское национальное движение 1991–1993» // Исследования по прикладной и неотложной этнологии. — М., 1994. — № 57.
3. *Алиев Ф.* «Крымская народная музыка» // Антология крымской народной музыки. — Симферополь, 2001.

The author of the article covers the problems of ethnic identity and the ways they are reflected in modern Crimean and Tatar myth.

ОСОБЛИВОСТІ ІКОНОГРАФІЧНОЇ ТРАДИЦІЇ ЗОБРАЖЕНЬ СВ. МИКОЛИ МІРЛІКІЙСЬКОГО У ДРІБНІЙ ПЛАСТИЦІ КИЇВСЬКОЇ РУСІ

Любов БУРКОВСЬКА

У контексті дослідження проблеми ґенези образу св. Миколи Мірлікійського унікальний матеріал дає іконографія та семантика пам'яток дрібної пластики. Серед пам'яток цієї мистецької групи збереглися дуже давні високохудожні зразки зображень святителя.

Основні канонічні схеми зображень св. Миколи у дрібній пластиці склалися у візантійській іконографії десь на межі X–XI ст. і швидко поширились в усіх християнських країнах. Для них використовували камінь, кістку, кераміку, скло та різні види смол. Відповідно до властивостей матеріалу середньовічні майстри застосовували різні способи виготовлення творів: різьблення, карбування, лиття, тиснення[1].

Найбільш ранні образи св. Миколи представлені у візантійській різьбі по каменю. Іконка із стеатиту XI ст. (зберігається в Кабінеті медалей Національної бібліотеки в Парижі) та іконка XIII–XIV ст., врізана в живописне обрамлення (зберігається в монастирі св. Катерини на Синаї), — це рідкісні зображення святителя на повен зріст[2].

Мініатюрні іконки-камеї — один з найдосконаліших зразків візантійської дрібної пластики, які вирізали з дорогоцінного і напівдорогоцінного каміння твердих порід (сапфір, ізумруд, жадеїт, онікс, халцедон). Камеями прикрашали панагії, оклади ікон та церковне начиння. Прикладом такого вишуканого твору є візантійська іконка з камеєю «Св. Микола Чудотворець» (XI–XII ст.) з Оружейної палати (Москва, Росія, № Ор. палати 19005). Камею круглої форми (3 × 2,5 см) вирізано з двохшарового агату, на білому тлі якого — поясне фронтальне зображення св. Миколи, вирізане на шарі коричневого кольору. Камея вставлена у хрестоподібну із заокругленими кінцями срібну з позолотою оправу, прикрашену сапфірами, альмандинами та великими перлами[3].

Образ св. Миколи зберігся на рідкісній пам'ятці візантійського мистецтва XIII ст. — залізному шоломі, відомому в історії мистецтва як «Шапка єрихонська» (№ Ор. палати 4416, Москва, Росія). Шолом, викуваний із цільного шматка заліза, має вигляд високої конусоподібної шапки з широким прямим вінцем, на якому розміщено півфігури деісусного чину: Христос, Богоматір, архангел Михаїл та Гавриїл. На тильному боці шолому зображені св. Микола та двоє євангелістів[4].

Надзвичайно виразний образ св. Миколи викарбуваний на недавно віднайденій у Чернігові срібній візантійській чаші XI–XII ст.; у центральному медальйоні представлене поясне зображення св. Миколи, а навколо — образи святих воїнів (Чернігівський музей)[5]. Образи святителя збереглися ще у цілому ряді давніх творів дорогоцінного церковного начиння. Наведені приклади свідчать про побутування високохудожніх візантійських пам'яток із зображеннями святого на давньоруських землях.

Початок систематичного імпорту візантійських творів на Київську Русь припадає на перші роки після хрещення Русі. Завдяки малим розмірам твори дрібної пластики особливо легко імпортувалися. Велику кількість натільних іконок, хрестиків, а також енколпіонів, мініатюрних складнів приносили на Русь численні паломники, котрі здійснювали подорожі до таких відомих культурних центрів, як Константинополь, Афон, Солунь[6]. Очевидно, взірцями для давньоруських майстрів слугували й численні «корсунські» твори. Архаїчні композиції києво-руських пам'яток дрібної пластики вказують на візантійське коріння їх іконографічних схем. Пам'ятки візантійського художнього ремесла відіграли важливу роль у становленні давньоруського мистецтва. Переосмислення візантійських моделей почалося рано, одним з основних напрямів їх адаптації було певне

спрощення візантійського зразка давньоруськими майстрами. Можливо, цим пояснюється значна кількість творів з дуже давніми іконографічними схемами та яскраво вираженими місцевими рисами. Попри спрощеність і дещо жорсткий малюнок форм, уже їх загальний аналіз у тематико-іконографічному плані дозволяє дійти висновку про їх константинопольські джерела[7]. На землях Київської Русі ці твори поступово набули характерних місцевих рис, що з особливою рельєфністю виявилось у характері їхньої символіки, тісно пов'язаної з давньоруською дійсністю та давніми місцевими віруваннями та уявленнями слов'ян[8].

Різні іконки з каменю — найдавніші серед творів давньоруської дрібної пластики. В них представлені іконографічні сюжети й лицеві зображення, що відбивають різні стилі й художні прийоми обробки каменю[9].

Кам'яні іконки із зображеннями св. Миколи побутували в усіх давньоруських землях. Найдавніші з них віднайдено у Києві, на Княжій Горі (Родень) біля Канева, Криласі (Старий Галич), в Ізяславі, на Волині, Вщижському (Брянська обл.) і Тележинецькому (Хмельницька обл.) городищах, а також у Новгороді, який у домонгольські часи був тісно пов'язаний з Києвом[10].

Виготовлення мініатюрних рельєфних творів вимагало неабиякої майстерності, глибокого знання іконографії, віртуозного володіння різцем[11]. Про високу майстерність давньоруських майстрів свідчить той факт, що у відомому трактаті Теофіла (кін. X ст.), присвяченому техніці різноманітних художніх ремесел, у престижному переліку передових країн Європи і Сходу Київська Русь займає друге місце після Візантії, виступаючи попереду Англії, Італії, Франції і Німеччини[12].

Можна припустити, що високохудожні твори дрібної пластики створювалися у великих художніх майстернях, які функціонували при архієрейських домах чи великокняжих дворах. У таких мистецьких осередках, очевидно, поруч з різьбярами працювали іконописці та майстри книжкової мініатюри, і цілком можливо, що вони виконували і живописні, і різьбярські роботи[13]. Про зв'язок дрібної пластики з великими мистецькими осередками свідчать твори, довершені за технікою виконання, а наявність фрагментів іконок із виразними слідами фарби й позолоти, вказує на участь у їх створенні малярів[14].



У науці давно утвердилася думка, що самобутні стильові особливості у дрібній пластиці формувалися у творах київських майстрів. Вони поширювалися по всій території Київської Русі, входили згодом до художнього обігу місцевих мистецьких осередків, неодноразово повторювалися, набуваючи стійких іконографічних традицій[15].

В останні роки українські вчені проводять велику роботу по уточненню й науковому обґрунтуванню атрибуції низки пам'яток дрібної пластики, походження яких

залишається не до кінця з'ясованим, внаслідок чого чимало їх не завжди об'єктивно зараховується до новгородських, ростово-суздальських чи московських[16].

Значним центром виготовлення різьбленої та литої рельєфної пластики у XII—XIII ст. був також давній Галич. Більшість відомих насьогодні творів, що пов'язуються з Галичем, як зазначає В. Жишкович, мають «синкретичний характер, у них поєдналися традиції східнохристиянського та західноєвропейського мистецтва»[17]. Зображення св. Миколи відносяться до найбільш поширених образів української рельєфної ікони доби Середньовіччя, займаючи визначне місце в усіх музейних збірках. Серед збережених пам'яток давньоруської пластики трапляються майже усі традиційні для візантійського мистецтва типи зображень св. Миколи.

Невеличкі за розміром давньоруські іконки святителя характеризуються розмаїттям сюжетики та часто незвичною іконографією. Причини такої своєрідності рецепцій візантійських іконографічних схем, очевидно, полягають в особливостях процесу адаптації культу св. Миколи, який був одним з найпопулярніших давньоруських культів і з давніх часів став темою для духовних віршів, апокрифів і народних переказів[18]. Сюжети багатьох іконок із зображенням св. Миколи свідчать про їх тісні зв'язки з християнськими апокрифами. Можливо, частина з них зародилась на києворуських землях, а частина мала візантійське походження чи потрапила на Русь опосередковано, через південнослов'янські країни.

Приклади такої незвичної іконографії у давньоруській кам'яній пластиці відомі за сюжетами двох іконок з композиціями Моління (триморфон), що походять з Успенського собору у Володимирі. На одній із них, замість Предтечі, зображений св. Микола (табл. 52, 3; каталог № 294), на другій — Деісус з центральною фігурою не Спаса, а Миколи (відома за негативом Борщевського, № 772)[19].

До найдавніших давньоруських зображень св. Миколи у дрібній пластиці належить глиняна (керамічна) іконка XII ст. з Княжої Гори (с. Пекарі на Київщині). На ній зображено, з одного боку, св. Миколу, а з другого, — постаті двох мучеників. Вишукані пропорції, довершений малюнок тонких контурних ліній та м'яка пластика моделювання об'ємів видають руку талановитого майстра, що тяжів до класичних мистецьких традицій. Високе чоло, великі виразні очі, борода святого типологічно поєднують цей образ із фресковим зображенням Софійського собору в Києві. Важливо зазначити, що саме так був представлений святий на уславленій іконі Миколи Мокрого (ікону відтворено в одному з клейм житійної ікони святителя першої половини XI ст. із Введенської церкви с. Борискова на Рязанщині)[20].

Серед київських іконок XII—XIII ст. із зображенням св. Миколи особливо у художньому плані цікавою є виконана у притаманній київській пластиці площинно-декоративній манері різьблення невелика іконка XII ст. із збірки Ханенків. Дві ранні іконки із зображенням св. Миколи вийшли з-під різця галицьких майстрів, які творили у XII—XIII ст. Одну з них було знайдено на території давнього Галича (НМЛ, № 4383). До галицької школи різьблення належить і кам'яна іконка із зображенням св. Миколи на звороті (на лицевому боці Одигітрія) із збірки І. Остроухова. Образ святителя наділений доволі реалістичними рисами (високе чоло, обрисовані подвійним окантуванням очі з підкресленими лініями впадин, розширений ніс із роздутими ніздрями). Характерні для галицької пластики прикмети помітні також на іконці із зображенням Миколи (на звороті — візантійського типу шестираменний розквітлий хрест), яку знайдено в Ізяславлі[21].

Під час археологічних розкопок городища Старої Рязані було знайдено двосторонню іконку із зображенням Богоматері Одигітрії і Миколи Заступника (Зарайського), яку за стилем та епіграфічними ознаками може бути віднесено до кінця XII — початку XIII ст. Російські дослідники зазначають, що за манерою різьблення вона не має жодних аналогій серед творів російських художніх центрів. У XII ст.

Стара Рязань входила до Чернігівської єпархії і була тісно пов'язана з південноруською культурою. Російська дослідниця Т.Ніколаєва зазначає, що за манерою моделювання ликів та одягу вона близька до київських пам'яток другої половини XII ст. і, мабуть, була створена в одній з кращих майстерень Києва[22]. Усе це дає підстави визначити іконку, що збереглась у ризниці Троїце-Сергієвської лаври, як твір київського походження. Вона виконана професійним різьбярем і за стилем близька до творів домонгольського мистецтва. Зокрема, іконографічний тип Богоматері Одигітрії близький до зображень Богородиці у повен зріст на київських енколпіонах. Зображення св. Миколи іконографічного типу «орант» також пов'язане з Києвом[23]. У давньоруській дрібній пластиці образи святителя іконографічного типу «Заступник» є рідкісними. На круглій кам'яній іконці XIV ст., де св. Микола зображений у позі «оранта» з характерним надписом «Агиос Никола Заступнико» (пам'ятка зберігалася в зібранні М. П. Боткіна, пізніше в ГРМ (інв. № БК — 1859)[24], схоже, визначення святителя збереглося на ковчезі-мощевику XIV ст. (Оружейная палата, Москва). Образ св. Миколи Заступника має надпис «Стий Николае заступнику роду крестиянску»[25].

Із прийняттям християнства та консолідацією київської феодальної держави тісні зв'язки з Візантією дали новий поштовх для розвитку мистецтва художнього металу. У ці часи набуває поширення дрібне лиття з бронзи та міді — енколпіони, образки, хрести, складні з тонкими пластичними зображеннями. Простота й дешевизна, податливість в обробці, тиражований спосіб виготовлення цих творів сприяв їх поширенню серед широких верств населення Київської Русі. Про розмах побутування цих творів можна тільки гадати, оскільки до нашого часу дійшла лише мала їх частка. Монголо-татарська навала знищила величезну кількість пам'яток давньоруської культури, зруйнувала художні осередки[26].

Серед пам'яток давньоруського художнього ремесла визначне місце займають енколпіони — хрести-складні, призначені для зберігання мощів святих. Енколпіони носили поверх одягу, вірячи у їх чудодійну силу та здатність захищати людину від зла й нещастя. Виробництво цих мистецьких творів сягає часів запровадження християнства на Русі. У Київській Русі на енколпіонах найчастіше зображували Христа, Богородицю, архангела Михаїла, а також святих Бориса і Гліба, Георгія і Миколу[27]. Енколпіони св. Миколи становлять серед давніх хрестів-складнів окрему й цікаву з точки зору іконографії тематичну групу. Образ святителя зберігся на двох енколпіонах зі збірки Львівського історичного музею другої половини XII — початку XIII ст. з села Воздвиженське на Київщині (КР-20447) та з міста Умань (КР-20453) з повнофігурним зображенням св. Георгія-змієборця на центральній частині лицьової стулки, а вгорі із зображенням св. Миколи в омофорі з хрестами[28]. Погрудні образи св. Миколи бачимо на зворотних стулках двох фрагментарно збережених енколпіонів з Умані XIII–XIV ст. (КВ-20451, КР-21168, Львівський історичний музей). Два енколпіони, дещо пізніші за часом створення, віднайдені на Волині (Волинський краєзнавчий музей). Один з них — із квадрифольною формою середньої частини лицьової сторони й овальним завершенням кінців датується XIV ст. На лицьовій стороні розміщене Розп'яття, обабіч — фігури Богородиці й Предтечі, а в усіх чотирьох раменах хреста у медальйонах — архангели. Центральну частину зворотної стулки енколпіона займає поясне зображення св. Миколи, а в медальйонах, як і на лицьовій стороні, — зображення святих.

Струнку постать святителя майстерно вписано у квадрифолій — навколо неї багато простору, вільного тла. Цей образ позначений відчутними рисами архаїзму, про що свідчать густе волосся, невелика борода й вуса (у пізніших пам'ятках з'являється і стає обов'язковою характерна ознака лику святого — надто відкрите, вільне від волосся чоло). З особливою майстерністю виконано дещо видовжену, але без деформацій голову Миколи з крупними

характерними рисами лику, що має аналогії у візантійському і давньоруському образотворчому мистецтві. Подібне зображення святителя бачимо на візантійській іконі початку X ст. святих Миколи й Зосими[29] і мініатюрі біблії патріарха Леона 930–940 рр.[30] та в образах низки давньоруських творів дрібної пластики XI–XIII ст. Голову св. Миколи ледь повернуто праворуч, як і погляд очей, завдяки чому образ наповнюється природністю, долаючи статичність. Вказані ознаки нетипові для творів дрібної пластики — як правило, центральні образи давніх енколпіонів подавалися строго фронтально, у статичних позах. Усе сказане вище дозволяє припустити, що автор енколпіона використав як взірець ікону святителя.

Рідкісний повнофігурний образ св. Миколи Заступника відтворений на тильному боці ще одного волинського хреста-складня. Св. Микола зображений на повний зріст у позі оранта з високопіднятими руками: правицею святитель благословляє, у лівій руці тримає Євангеліє. Постать святого приземкувата, затиснута з усіх боків медальйонами. Складається враження, що майстер належним чином не зумів розмістити зображення на площині, через що нижня частина постаті видається неприродно вкороченою. Енколпіон за формою наближається до овалу, кінці хреста заокруглені як пелюстки[31].

Пам'ятки дрібної пластики від початку свого існування сприймалися як обереги. Їх власники вірили, що вони здатні оберігати, зцілювати людину й допомагати їй в усіх справах. На києво-руських землях у дохристиянські часи народна віра в магію речей, культ магічних предметів була надзвичайно поширеною. Давні вірування, глибоко закорінені у свідомості русичів, не могли зникнути безслідно і з часом цілком природно переносилися на християнські святині.

Серед мистецьких творів середньовічної культури важко знайти інший приклад такої яскраво вираженої багаторівневої семантики, як у творах дрібної пластики. Утаємничена в них символіка розкриває особливості світосприйняття та характер релігійності давніх русичів.

У складній, рідкісній сюжетиці двох невеличких двобічних іконок XII–XIII ст. з особливою рельєфністю постає сакральний зміст образу св. Миколи. На звороті іконок у центрі, на повний зріст зображено св. Миколу в оточенні поясних зображень чотирьох євангелістів. Кожну постать заведено у кіот, оформлений у вигляді арки. На формування системи образних асоціацій цих творів та їхній ідейний зміст проливає світло гімнографія святителя — у духовно-літургійній традиції Церкви під час щотижневого молитовного прославлення святитель приєднується до лику апостолів. У тексті літургії, яку християнство



розуміло як вічну Божественну святість, високе достоїнство св. Миколи підкреслене визначенням «рівноапостольний».

На лицевому боці досліджуваних іконок, у верхній частині, вирізьблено багатофігурну композицію «Сходження до пекла», а в нижній — сюжети «Гріб Господній» і «Розп'яття» та образи святих Миколи і Стефана. В іконографії творів та їхніх стильових особливостях учені вбачають романські риси і датують обидві пам'ятки кінцем XII — початком XIII століть.

Стосовно місця виготовлення іконок дослідники не дійшли єдиної думки. Обидві пам'ятки виготовлені з овруцького шиферу, що вказує на їх українське походження. З іншого боку, сюжетика творів більш характерна для новгородського мистецтва[32]. Однак притаманний романському мистецтву стиль різьблення й особливо манера обрамлювати фігури арками характерні передусім для київського мистецтва, зокрема, для металевих литих іконок. У формі кіотів оформлювали стулки київських золотих діадем із перегородчастою емаллю та стулки ікон-складнів. У науці існує думка, що формування на Русі іконографічного типу «Сходження Христа до пекла» у дрібній пластиці слід пов'язувати з Києвом[33]. Отже, можна припустити, що іконографія рідкісної композиції із зображенням св. Миколи в оточенні євангелістів також склалася в Києві. Проте не слід відкидати можливість її адаптації київським майстром із візантійського взірця. Схожа композиція вирізьблена на іконці з рожевого овруцького шиферу із зображенням крупного поясного Миколи у центрі й невеличких євангелістів біля нього[34].

Як зазначалося вище, на іконках із сюжетом Гробу Господнього разом з композицією Зішестя до пекла і Розп'яттям завжди присутні зображення архідиякона Стефана і св. Миколи. На думку Т. Ніколаєвої, вибір саме цих святих не випадковий, і в даному сюжеті вони мають не патрональне значення, а символічне. Як відомо, першого християнського мученика архідиякона Стефана в народі шанували як цілителя. У багатьох пам'ятках дрібної пластики й іконопису його часто змальовували разом зі св. Миколою, «помічником усіх хворих і страждаючих». У християнській традиції зображення Гробу Господнього символізувало «життєдайне джерело» духовного і тілесного зцілення. У цьому контексті виглядає цілком логічним поєднання зазначеного сюжету з образами св. Миколи і Стефана[35]. Зображення архідиякона Стефана і св. Миколи збереглося на давній пам'ятці кінця XIII — початку XIV ст. — срібній позолоченій частці новгородського антонівського панагіара[36], а також рідкісній пам'ятці галицького ікономалярства — іконі XVI ст. із с. Поляна, де в середнику змальовано образи св. Миколи та Стефана в оточенні житійного циклу, у клеймах якого



поєднано сюжети з агіографії обох святих (Національний музей у Львові).

Давні вірування та ритуально-символічне призначення творів давньоруської дрібної пластики розкриваються у композиціях «Св. Микола і сім отроків ефеських». З глибокої давнини народні повір'я пов'язували святителя зі снами і сновидіннями. У близьких до фольклору духовних піснях ідеться про те, що під час обмирання (летаргійного сну) людські душі у їх мандрах по «тому світу» супроводжує св. Микола. В мистецтві Київської Русі з давніх часів Миколу зображували в центрі цієї композиції.

Зміст легенди про чудесний сон семи отроків безпосередньо пов'язаний з мотивом летаргійного сну та оберігаючою уві сні функцією святого. Легенда про отроків, котрі надовго заснули і завдяки цьому уникли небезпеки, була відома ще в античні часи. Християнство, збагативши її подробицями, розвинуло й надало їй нового, набагато глибшого змісту. Найдавніші письмові згадки про легенду «Сім отроків ефеських» у її оновленому варіанті з'являються у християнських авторів V–VI століть. За християнською версією, сім юнаків-пілігримів заснули за часів правління гонителя християн імператора Деція (211–249 рр. н. е.) і прокинулись в епоху торжества християнства, в часи правління Феодосія II Молодшого (408–480 рр. н. е.) Завдяки чудесному сну християни-пілігрими уникли гонінь і смертельної небезпеки. Сюжет про отроків відображений у Іоанна Колоба (V ст.), єпископа монофізита Якова Серугського (VI ст.), диякона Феодосія (бл. 520 р.)[37].

Дослідник татарських амулетів з іменами отроків Н. Висоцький зауважує, що вони могли рятувати від хвороби, печалі, від води і вогню, дарувати довге й щасливе життя тому, хто їх носив[38]. Дуже рано цей сюжет проникає і в мистецтво Київської Русі. Найдавніші зразки кам'яної пластики цієї композиції походять із земель Руси-України, про що свідчать фрагменти шиферної іконки «Сім отроків ефеських», знайдені в розкопках біля Десятинної церкви у Києві (IX ст.)[39].

Серед найдавніших пам'яток із сюжетом про сім отроків — двостороння кам'яна іконка з образом Дмитра Солунського на лицевій стороні, на тильній — «Св. Микола і сім отроків ефеських» (ГИМ, Москва), яку Б. Рибаков датував XI–XII століттями[40].

Аналізуючи образний ряд святих, що центрують композицію «Сім отроків ефеських», дослідники дійшли висновку, що він зовсім не випадковий і має певні закономірності. До цього корпусу святих входять лише ті з них, за котрими закріпилась у церковній літературі, апокрифах чи народних віруваннях репутація покровителів та захисників від бісівської сили чи зумовлених нею хвороб і небезпек, тобто покровителів і захисників самої людини, її життя, а не котроїсь зі сфер людської діяльності[41].

Давньоруські композиції «Сім отроків ефеських» з образами святих у центрі мають давні аналоги у візантійському мистецтві, час створення яких сягає XI–XII століть. Цікаво, що композицію багатьох візантійських оберегів, класичного типу цього сюжету, центрує образ уславленого демоноборця св. Сісінія — одного з сорока мучеників (свято 22 березня), який входив до сонму найшанованіших у візантійському світі демоноборців[42].

На Русі в центральній частині композиції «Сім отроків ефеських» найчастіше зустрічається зображення Ісуса Христа (в образі Спаса-Еммануїла), Богоматері, св. Миколи, архангела Михаїла. До того ж, починаючи з XIV ст., у композиціях даного сюжету зображення Миколи впевнено витісняють усі інші, навіть образи Спаса-Еммануїла[43]. Такий своєрідний підхід до вибору центруючих зображень можна пояснити, враховуючи широковідому демоноборчу функцію святителя та зв'язок його образу з мотивом сну (сну-обмирання), бажанням підсилити захисну силу іконки-оберега. Демоноборчий аспект служіння святителя відображений у тексті акафісту святителя, в якому мовиться: «шолом і зброя непереможне на диявола», «звільнення від напастей бісівських»[44].

На кам'яній іконці кінця XII ст., знайденій під час розкопок на Княжій горі, вирізане парне зображення св. Миколи і св. Сісінія. Поєднання обох святих-демоноборців в одній композиції переконливо свідчить про знання і розуміння давньоруськими майстрами ідейного змісту візантійських аналогів. Проте своє першочергове завдання давні художники вбачали не в досконалому відтворенні візантійського взірця, а в донесенні глибокої ідеї іконки-оберега у формах та образах, близьких і зрозумілих давнім русичам.

Сутнісне розуміння києво-руськими художниками християнського мистецтва, де сакральне зображення не обмежується об'єктивним змістом, а є вираженням глибинного внутрішнього змісту, підтверджується композицією надзвичайно рідкісної в тематично-іконографічному плані кам'яної іконки XIV ст., де св. Микола зображений зі старозавітними царями Давидом і Соломоном[45]. Поєднання цих трьох образів у композиції однієї пам'ятки є винятковим і має, на нашу думку, глибокий зміст. Між образами старозавітних царів і святителем існують паралелі, аналогії, котрі пов'язують їх і конкретизують характеристику особистості святителя Миколи. У перекладі ім'я св. Миколи означає «переможець», а в акафісті святителя мовиться: «Яке ім'я твоє, таке й життя». В агіографії, у текстах акафісту, апокрифах, духовних піснях і народних переказах наголошується місія святого як захисника християн від поганців — це «вірний оборонець», «великий заступник вірних». У цьому контексті перемога Давида над Голіафом як уособлення перемоги Божого народу над варварами видається цілком природною паралеллю до переможних діянь і боротьби св. Миколи з язичниками, що знайшли відображення в житійній літературі святителя. Ще суттєвіше образ святителя пов'язаний із біблійним царем Соломоном. Широковідомими є легенди про владу царя Соломона над демонами, яких він підкорював силою своєї мудрості, примушуючи діяти за своєю волею. Відомості про дивовижну владу Соломона над демонами містяться в текстах відомої пам'ятки візантійської магічної літератури — «Заповіт Соломона»[46].

За свідченнями агіографічних текстів, життя св. Миколи — це безперервний шлях боротьби і перемог над бісами, як і старозавітного царя Соломона. Проте він мав над ними таку величезну владу не завдяки «премудрості» — особливим втаємниченим знанням, як у Соломона, а завдяки постійним молитвам та вірі в Ісуса Христа.

Ще одна паралель — уславлена богонатхненна мудрість св. Миколи і премудрість Соломона. До того ж Соломон і св. Микола обоє були будівничими храмів. І, насамкінець, ще один дуже важливий аспект служіння св. Миколи, який пов'язує його образ з образом царя Соломона, — це вищезазначений мотив сну і сновидінь.

Очевидно, що сюжетна основа, іконографія та ідейний зміст розглянутих пам'яток мають виразні літературні та молитовно-літургійні витоки. Внутрішня сутність духовних понять і явищ осмислювалась і розкривалась у богословських працях; принцип, за котрим належить «в матеріальному тілі носити нематеріальне», постійно наголошувався у текстах Святого Письма, проповідях і молитвах, а у творах сакрального мистецтва акцентувався знову своєрідним, надзвичайно виразним способом. Глибокий зміст і значення таких мистецьких пам'яток полягає у тому, що в них у візуальних образах відображено емоційний світ, моральні засади й особливості світосприйняття наших предків.

Сакральний символізм образу св. Миколи у пам'ятках дрібної пластики виявляється набагато виразніше, ніж у малярстві, оскільки під час їх виготовлення у кожному окремому творі враховувалися індивідуальні побажання замовника[47]. Серед замовників нагрудних іконок були духовні особи, давньоруська знать, князівські дружинники та простий посадський люд. Це зумовило внесення певних коректив у канонічні іконографічні схеми[48] і дає унікальну можливість віднайти ключ до осягнення характеру загальнохристиянського пошанування

великого чудотворця. Водночас у пам‘ятках дрібної пластики знайшли відображення іконографія та образність ікон святителя XI — початку XV ст., більшість з яких не дійшла до нашого часу. Дослідник В. Пуцко припускає, що «кам‘яні іконки можуть слугувати джерелом для реконструкції» втрачених ланок в історії ікономалярства[49].

Аналіз великого комплексу пам‘яток із зображенням св. Миколи свідчить, що поетична образність візантійського мистецтва у процесі адаптації імпортованих оригіналів засвоювалась і переосмислювалась митцями Київської Русі на основі давньої слов'янської культури. Саме привнесення національних рис у трактування класичної іконографії сюжетів і композиційне вирішення творів визначило художню своєрідність досліджуваних творів. Сакральне мистецтво Київської Русі розвивалося в межах візантійсько-християнського церковного канону, проте давньоруські митці були схильні до художніх імпровізацій та самобутніх творчих проявів. Намагаючись задовольнити естетичні уподобання й духовні запити своїх замовників, вони ретельно відбирали зі скарбниці культурно-мистецьких надбань Візантії та інших країн те, що найбільше імпонувало смакам та етичним поглядам русичів. При цьому давньоруські художники залишалися далекими від сліпого копіювання імпортованих зразків чи їх окремих мотивів, завжди тяжіючи у своїй творчості до тематико-іконографічних інтерпретацій та втілення у мистецтві глибоких ідейних програм.

[1] *Жишкович В.* Давньоукраїнська рельєфна ікона X–XIV століть // Записки НТШ. — Т. CCXXXVI. Праці комісії образотворчого та ужиткового мистецтва. — Л., 1998. — С. 7.

[2] *Kalavrezou-Maxeiner I.* Byzantine Icons is Steatite (Byzantine Vindobonensia XV) — Wien, 1985. — P. 105–107. — Pl. 9–11. — Cat. 13, 14.

[3] *Николаева Т.* Древнерусская мелкая пластика из камня XI–XV вв. // Свод археологических источников. — М., 1983. — Вып. Е 1-60. — С. 5; *Писарская Л.* Памятники византийского искусства V — XV веков в Государственной Оружейной палате. — Ленинград; М., 1970. — С. 21. — Кат. 31 (XXXI); «Государственная Оружейная палата Московского Кремля». — Альбом. — М., 1958. — Рис. 131.

[4] *Писарская Л.* Памятники византийского искусства V–XV веков в Государственной Оружейной палате. — Рис. 3.

[5] *Kovalenko V.* A New Byzantine Cup from Chernihiv // Acts XVIIIth International Congress of Byzantine Studies. Selected Papers. — Moscow, 1991. — Sherdstown, 1996. — Vol. 3. Art History, Architecture, Music. — P. 133–144.

[6] *Жишкович В.* Давньоукраїнська рельєфна ікона... — С. 7.

[7] *Пуцко В.* Візантійське художнє ремесло і Київська Русь // Записки НТШ. — Л., 1998. — Т. CCXXVII. Праці секції мистецтвознавства. — С. 15–43.

[8] *Николаева Т.* Древнерусская мелкая пластика из камня. –1983. — С. 5.

[9] *Жишкович В.* Давньоукраїнська рельєфна ікона... — С. 7.

[10] *Николаева Т.* Древнерусская мелкая пластика... — С. 6.

[11] *Рибаков Б.* Ремесло Древней Руси. — М., 1948. — С. 270–274, 424, 425.

[12] *Греков Б.* Киевская Русь. — М., 2004. — С. 459.

[13] *Жишкович В.* Давньоукраїнська рельєфна ікона... — С. 7.

[14] *Николаева Т.* Древнерусская мелкая пластика. — С. 24.

[15] Там само. — С. 23.

[16] *Жишкович В.* Давньоукраїнська рельєфна ікона... — С. 14

[17] Там само. — С. 23

[18] *Веселовский А.* Разыскания в области русских духовных стихов. Приложение к т. XXXVII // Записки Имп. Академии наук. — 1881. — № 3.

[19] *Николаева Т.* Древнерусская мелкая пластика... — С. 38

[20] *Пуцко В.* Русские иконы святителя Николая по данным мелкой каменной пластики XIII — XV веков // Почитание святителя Николая Чудотворца и его отражение в фольклоре, письменности и искусстве. — М., 2007. — С. 122.

[21] [Зібрання Б. и В. Ханенків.] Древности Приднепровья. — К., 1907. — Вып. 6. — С. 44, табл. XXXVIII, № 1325; *Николаева Т.* Древнерусская мелкая пластика. — С. 25, 61, Табл. 12 (8), № 52.

[22] *Николаева Т.* Древнерусская мелкая пластика... — С. 39.

[23] *Антонова В.* Московская икона нач. XIV в. из Киева и «Повесть о Николе Зарайском» // Труды отдела древнерусской литературы (Пушкинский Дом) Института русской литературы АН СССР.— XIII. — М., Л., 1957. — С. 375–392; Альбом достопримечательностей. — С. 19.

[24] *Порфиридов Н.* Древнерусская мелкая каменная пластика и ее сюжеты // Советская археология. — М., 1972 — № 3. — С. 200–209; *Николаєва Т.* Древнерусская мелкая пластика… — Каталог № 233 — Табл. 41, 3.

[25] *Николаева Т.* Произведения мелкой пластики XIII–XVII веков в собрании Загорского музея. Каталог. — Загорск, 1960. — С. 28–30.

[26] *Жолтовський П.* Художній метал. Історичний нарис. — К., 1972. — С. 38–39.

[27] *Станчак Я.* Збірка енколпіонів з фондів Львівського історичного музею // Львівський історичний музей: Наукові записки. Вип. 1. — Л., 1993. — С. 87–94.

[28] Там само. — С. 90

[29] *Weitzmann Kurt, Chatzidakis Manolis, Miatev Krsto and Radojcic Svetozar.* A treasury of icons. From the Sinai peninsula, Greece, Bulgaria and Yugoslaia. — New York, 1966. — S. XII. — P. 13.

[30] *Колпакова Г.* Искусство Византии. В 2 т. — СПб., 2005. — Т. I. — С. 359.

[31] *Охріменко Г., Кубицька Н., Остапюк О., Стемковський В.* Давньоруські енколпіони у збірках волинських музеїв // Історія релігії в Україні: Праці XIII Міжнародної наукової конференції. — Л., 2003. — Кн. II. — С. 656–662; *Охріменко Г., Остапюк О., Стемковський В.* Волинські знахідки давньоруських енколпіонів // Волинська ікона: дослідження та реставрація: Праці X Міжнародної наукової конференції. — Луцьк, 2003. — С. 114–116; *Станчак Я.* Збірка енколпіонів з фондів Львівського історичного музею // Львівський історичний музей: Наукові записки. — Вип. I. — Л., 1993. — С. 87–95.

[32] *Рыбаков Б.* Прикладное искусство и скульптура // История культуры Древней Руси. — М.; Ленинград, 1961. — Т. 2. — С. 449, 450, рис. 227, (2, 3); *Николаева Т.* Древнерусская мелкая пластика… — С. 26, 64, 65, табл. 15 (1, 2), № 71, 72; *Рындина А.* Древнерусская мелкая пластика. Новгород и Центральная Русь XIV — XV вв. — М., 1978. — С. 66, 67, рис. 59, 60 на с. 166. *Пекарская Л., Пуцко В.* Византийская мелкая пластика из археологических находок на Украине // Южная Русь и Византия. — К. 1991. — С. 24–27.

[33] *Жишкович В.* Давньоукраїнська рельєфна ікона… — С. 7–23.

[34] *Жишкович В.* Пластика Русі-України X — першої половини XIV століть. — Л., 1999. — С. 16.

[35] *Николаєва Т.* Древнерусская мелкая пластика… — С. 31.

[36] *Порфиридов Н.* О некоторых вопросах истории прикладного искусства древнего Новгорода // Культура и искусство Древней Руси. Сборник статей в честь профессора М. К. Каргера. — Ленинград, 1967. — С. 97.

[37] *Рындина А.* Суздальский змеевик // Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси. — М., 1972. — С.217–234.

[38] *Высоцкий Н.* О некоторых новых типах русских оберегов и об одном татарском амулете // Известия Общества археологии, истории и этнографии. — Казань, 1909. — Т. XXV. — Вып. 6. — С.164.

[39] *Милеев Д.* Раскопки Десятинной церкви // Обзор археологической комиссии за 1911 год. — СПб., 1914. — С. 61, рис. 106; зазначені фрагменти частково досліджені у кн.: *Каргер М.* Древний Киев: Очерки по истории материальной культуры древнерусского города. В 2 т. — М.; Ленинград, 1958. — Т. 1. — С. 163–164; 172–176; 201–206.

[40] *Рыбаков Б.* Прикладное искусство Киевской Руси IX–XI и южнорусских княжеств XII–XIII веков // История русского искусства. В 12 т. — М., 1953. — Т. I. — С. 286.

[41] *Порфиридов Н.* Древнерусская мелкая каменная пластика и ее сюжеты // Советская археология. — М., 1972. — № 3. — С. 200–209.

[42] *Рындина А.* Древнерусская мелкая пластика, Новгород и центральная Русь XIV — XV века. — М., 1978 — С. 172.

[43] *Толстой М.* Святыни и древности Великого Новгорода. — М., 1862. — С. 157–158; *Николаева Т.* Икона-складень 1412 г. мастера Лукиана // Советская археология. — М., 1968. — №1. — С.89–102.

[44] Непознати писац. Канон светом Николи Мирликиjском // СРБЉАК. Службе, канони, акатисти. — Београд, 1970. — Књ. 3. — С.424; *Рындина А.* Древнерусская мелкая пластика… — 1978. — С. 22.

[45] *Рындина А.* Древнерусская мелкая пластика…— 1978. — Табл. 54; *Ключевский В.* Древнерусские жития святых как исторический источник. — М., 1871. — С. 453–459.

[46] *Истрин В.* Греческие списки Завещания Соломона. — О., 1898.

[47] *Пекарская Л., Пуцко В.* Византийская мелкая пластика из археологических находок на Украине // Южная Русь и Византия. — К., 1991. — С. 24–27.

[48] *Жишкович В.* Давньоукраїнська рельєфна ікона… — С. 7–8.

[49] *Пуцко В.* Русские иконы святителя Николая… — С. 125.

An author analyzed works which represent image of saint Nickolas Mirlikiyskyi in the fine plastic art of Kyiv Russ. The author examined of features of adaptation of Byzantine models in the Old Russian art.

ПОИСК НАЦИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В СОВРЕМЕННОЙ АРХИТЕКТУРЕ БЕЛАРУСИ

Алла ШАМРУК

Тема национальной идентичности, которая актуализируется в локальных культурах на переломе советской и постсоветской эпох, выражается в многообразных способах художественных рефлексий культурно-исторического наследия, связанных с распространением идей постмодернизма. Интеграция идей в современной культуре порождает противоположную тенденцию поиска генотипов национальной и исторической памяти современными художественными приемами. Модернизм как новационное движение представляет магистральное направление в архитектуре XX в., ориентированное на обновление формального языка и взаимодействующее с различными проявлениями традиционализма, историзма, регионализма. Периоды отрицания исторических традиций чередуются и существуют параллельно с течениями, ориентированными на репрезентацию, интерпретацию исторических прототипов, метафорическое прочтение художественного опыта предшествующих стилей и национальных традиций. Диалогизм взаимодействия этих концепций составляет основу формирования регионального своеобразия современной архитектуры. Развитие традиционалистской линии является одним из способов обогащения художественного языка, преодоления негативизма архитектуры периода массовой индустриализации, гуманизации архитектурно-пространственной среды.

Проблема регионального своеобразия современной архитектуры — одна из наиболее сложных и неоднозначно трактуемых. Представителями современного движения в архитектуре до 1970-х годов XX в. развитие традиций чаще связывалось не с возрождением архитектурных форм прошлого, а с учетом природно-ландшафтных условий, национальных особенностей психологии восприятия, использованием традиционных материалов. Вместе с тем, многие образцы «новой архитектуры» в разных странах демонстрируют развитие архитектурных и декоративных тра-



Санаторно-оздоровительный комплекс «Ружанский» Пружанского района

диций местных школ. Традиционалистские течения 1960—1970-х гг. активно используют приемы сельской архитектуры — скатные крыши, принцип спонтанно развивающейся в пространственной среде застройки. В регионалистских концепциях 1980-х гг. прослеживается связь традиционных архитектурных приемов, сложившихся в определенных природно-климатических и ландшафтных условиях, и новейших экологических концепций. В. Хайт отмечает, что развитие этнокультурных характеристик региональной архитектуры проявляется в воспроизведении традиционных приемов и деталей, которые несут важную смысловую и семантическую нагрузку в формировании и восприятии пространства, пластики и цвета [9, 381—382]. В развитии традиционалистских тенденций В. Хайт выделяет роль потребителя, демонстрирующего тягу к традиционным ценностям и категориям архитектурно-пространственного окружения, и роль яркой творческой индивидуальности проектировщика, преломляющего и интерпретирующего в новаторской деятельности местные традиции и формирующего региональное своеобразие местных школ современной архитектуры [9, 382].

Распространенными в начале XXI в. становятся концепции, связанные с процессами глобализации в сфере художественной культуры, отмечающие интенсивность и масштабность процессов взаимопроникновения культур, вводящие понятие трансконтекстуальности искусства на эстетическом уровне. Вместе с тем, большинство исследователей придерживаются точки зрения, что возвращение к проблеме традиций является неотъемлемой составляющей современного архитектурного творчества. К. Фремптон обращает внимание на позицию П. Рикёра, которая заключается в том, что существование любого рода самобытной культуры в будущем будет зависеть от способности создания жизненных форм региональной культуры при одновременном освоении влияний извне [8, 462].

Характер взаимоотношения модернистской и традиционалистской линий новейшей архитектуры определяется И. Добрицыной двумя тенденциями: «сознательным культивированием интерпретированных традиционных образов и архетипов и перманентным



Здание прокуратуры и Дома правосудия в Дрибине

экспериментом в области внеисторических, инновационных формальных построений» [6, 405]. Новейшие приемы развития национальной памяти в архитектуре связаны с ее пониманием как интеллектуальной деятельности, в которой культурное наследие становится предметом рефлексии, возрастает значение интерпретационных подходов к историческим прообразам. «Новая стратегия, складывающаяся по отношению к языкам исторических стилей... строится на выработке различных способов преломления прежних правил ради бесконечной дифференциации и порождения новых формальных языков» [6, 327]. Идею сохранения «архитектурной памяти» акцентирует В. Локтев, анализируя интерпретационные и репрезентативные стратегии архитектуры от авангарда начала XX в. до неоавангардных направлений начала XXI в. Важным для понимания процессов в современной архитектуре является вывод автора о доминировании интерпретационных стратегий в современном художественном сознании [4, 403]. Как характерную тенденцию мировой архитектуры конца века В. Хайт отмечает «возрождающийся общественный и профессиональный интерес к местной традиции, все углубляющийся анализ особенностей культуры, народного зодчества отдельно взятого региона» [9, 382].

Тема, связанная с переживаемым кризисом национальной идентичности, которая выражается в изучении самобытности локальных культур, является важным направлением теоретических исследований современной архитектуры, путей развития генотипов национальной памяти. Исследования Б. Черкеса [10] о поисках национальной идентичности в украинской современной архитектуре, Р. Франкова [7] о своеобразии украинской архитектуры постсоветского периода акцентируют внимание на соотношении общих для мировой архитектуры и региональных тенденций. Философская проблема культурной идентичности на примере исторического развития архитектуры Юга России исследуется А. Лазаревым [2]. Т. Каптерева акцентирует внимание на актуализации изучения наряду с магистральными путями развития художественной культуры искусства так называемой периферии, которое развивается в сложном взаимодействии локальных традиций и традиций, привнесенных извне, в соотношении местных истоков с ми-



Здание польской школы в Волковыске

ром общих стилевых форм эпохи [1]. Акцент на развитие традиционных импульсов национального зодчества характеризует исследование К. Самойлова, посвященное архитектуре Казахстана XX в. [5]. Различные аспекты ретроспективизма, «национального стиля» в современной архитектуре России исследуются В. Лисовским [3].

Развитие традиционалистской линии является характерной чертой современной архитектурной практики Беларуси, одним из способов обогащения художественного языка, преодоления негативизма архитектуры периода массовой индустриализации, поиска путей гуманизации и гармонизации художественно-эстетических характеристик современных сооружений. В белорусской архитектуре воздействие постмодернистского мышления проявляется в развитии принципов контекстуальности, интерпретации мотивов исторических стилей и национального зодчества. В соединении современных градообразующих принципов и различных стратегий интерпретации прошлого опыта, прообразов традиционного зодчества формируется основа неповторимости и выразительности современных построек, органичности их вхождения в природное и архитектурно-пространственное окружение.

В современной отечественной архитектуре, развивающей традиционалистское направление, можно выделить три основных тенденции: знаковое использование стилевых черт в современном произведении; стилизаторство, применяемое как концепция восстановления участков среды с использованием приемов декорации, театрализации; сложный диалог с историей, использующий разнообразные речевые приемы постсовременной архитектуры. В неомодернистской архитектуре встречаются приемы использования интерпретирован-



Здание пинского филиала Бресткомбанка

ного исторического мотива на основе новых приемов формообразования и введения исторических реминисценций в структуру современного произведения. Применяется прием контрастного сопоставления старых и новых форм, в результате которого активизируется звучание исторического мотива. Одним из перспективных направлений традиционализма в современной архитектуре является обращение не к формам и элементам исторических стилей и национального зодчества, но попытка создать современными приемами узнаваемый образ, характеризуемый ощущением гармонии и уюта. Эти задачи решаются применением в новой застройке ритмического и масштабного строя исторических построек, традиционных композиционных и градообразующих принципов, материалов.

Тенденции контекстуальности в белорусской архитектуре проявляются в комплексности градообразующих приемов; внимании к сохранению исторических памятников и сложившейся структуры средовых связей; их активному включению в современную инфраструктуру города; в реорганизации городского наполнения использованием современных приемов благоустройства, дизайна, ландшафтной архитектуры, монументально-декоративного искусства, освещения. Важным направлением гармонизации среды малых и средних городов является реконструкция зданий периода массовой индустриализации с применением элементов традиционной архитектуры: скатных крыш, башенных объемов с шатровыми завершениями, пластики, ассоциирующейся с приемами национального зодчества, — в застройке Шклова, Волковыска, Пружан, Мира, Речицы и др.

Контекстуальное направление ярко проявляется в архитектуре Пинска, в которой развиваются генотипы исторической среды города, используются рефлексии архитектурных памятников. Характерной особенностью построек является распространение пластичных форм, элементов сложных криволинейных очертаний, в которых просматриваются аллюзии барокко. Архитектурный образ пинского филиала Бресткомбанка (арх. А. Андреюк, В. Шелест, М. Давыдовский, 1996 г.) родился как продолжение исторического контекста Пинска. Архитектурная пластика, пространственно-световая концепция, струк-



Здание Белпромстройбанка в Мозыре

тура каркаса трактованы как образные генотипы исторической архитектуры города. Акцент на развитие контекстуальных импульсов застройки Пинска со свободной аранжировкой исторических и современных тем сделан в жилых домах по ул. Первомайской (арх. А. Андреюк, В. Шелест, 2003 г.), ул. Ленинградской (арх. А. Андреюк, Н. Чумичова, Д. Новик, 1999 г.). Контекстуальной концепции подчинено решение фасадов жилого дома по ул. Завальной в Пинске (арх. А. Вечерко, М. Михальчук, консультант А. Василенко, 1990-е гг.). Вогнутая поверхность главного фасада акцентирована в угловой композиции дома повышенной пластикой, решена в виде портала, поддерживающего лоджии с металлическими ажурными ограждениями и завешенного фигурным фронтоном сложной конфигурации. Приемом, реализующим концепцию контекстуальности, стало включение в структуру дома по ул. Завальной—Первомайской в Пинске (арх. А. Падольский, 2007 г.) реставрированной исторической постройки, усиливающей эффект сопоставления исторической и современной тем.

Выразительный пример развития современными архитектурными средствами исторических и национальных традиций представляет комплекс застройки общественного центра Дрибина Могилевской области, в котором обыгрываются ассоциации с традиционной сельской, оборонной, классической архитектурой (2000-е гг.). Стилизованные угловые порталы здания прокуратуры и Дома правосудия (арх. Л. Мельцер) акцентированы красным цветом и фронтонами, завершения которых ассоциируются с дымоходами, размещенными на скатных крышах. Классические и оборонные ассоциации обыгрываются в здании административного центра с доминирующим в композиции башенным объемом, накрытым шатровой крышей (арх. С. Беляев). Ассоциации с традиционными, классическими и авангардными постройками применены в решении культурно-спортивного и торгового центров (арх. А. Волович), гостиницы (арх. Э. Юшка).

Органичностью вхождения в средовой контекст характеризуется застройка д. Александрия Шкловского р-на. На обыгрывании мотивов традиционной архитектуры по-



Жилой дом по ул. Энгельса в Бресте

строено решение спортивного комплекса (арх. В. Архангельский, 2000-е гг.), в котором подчеркнута выразительность скатной кровли с мансардными окнами, сочетание природных материалов в отделке (натурального камня, дерева), эффект стропильных конструкций металлического перекрытия, воспринимаемых в интерьере сооружения. В решении общественных зданий деревни (культурного центра, амбулатории) развиваются архетипы традиционных сельских построек (арх. С. Беляев).

Имитацией традиционных элементов, масштаба, ритма членений исторических построек с акцентом театрализации характеризуется концепция возводимых в историческом центре Бреста административно-торговых и жилых комплексов. Решение полифункционального центра по ул. Советской (арх. В. Казаков, В. Чайковский, Е. Чайковская, М. Бахуревич, 2001—2004 гг.) основано на контрасте исторических стилизаций и современных форм. Здание имитирует малоэтажную историческую застройку с доминирующим в композиции закругленным входным объемом, завершенным массивным ступенчатым карнизом и наклонным остеклением. Стилизованными фрагментами застройки в исторической среде города, выделенными из окружения контрастной цветовой гаммой, решены торгово-офисный центр (арх. В. Кескевич, В. Чайковский, Е. Чайковская, М. Бахуревич, А. Годун, 2004 г.) и административно-торговое здание (арх. В. Чайковский, А. Годун, 2007 г.) по ул. Советской. Концепция решения жилого комплекса в квартале ул. Маяковского—Советской—Комсомольской—Гоголя в исторической зоне Бреста включает использование исторических стилизаций с акцентом броских театрализованных декораций (арх. В. Кескевич, Ю. Лавровский, С. Макарский, В. Чайковский, 2007 г.). В замкнутую жилую структуру, сформированную корпусами переменной



Жилой дом по пр. Машерова в Бресте



Жилой дом в квартале Маяковского Советской… в Бресте

этажности (3—6—9 этажей), включены исторические памятники. Яркими акцентами фасадов являются входные зоны, решенные стилизованными порталами.

Мотивы оборонной архитектуры использованы в качестве аллюзий в здании Белинвестбанка в Могилеве (арх. А. Волович, 1990-е гг.). Объем организован вокруг многосветного атриумного пространства с галереями, освещенного по периметру в верхней части. Композиционной доминантой является башенный объем с шатровой крышей. Многообразие стилизованных пластических элементов в решении фасадов развивает тему оборонной постройки. Аллюзии с традиционными постройками и игровые приемы составляют интригу постмодернистского решения здания Союза поляков в Лиде (арх. М. Кунявский, 1992 г.). Живописность архитектурного построения польской школы в Волковыске (арх. А. Быстров, 1995 г.) подчинена идее слияния с окружающим природным ландшафтом. В решении сложного в плане объема, размещенного террасами на рельефе, использованы многочисленные детали, парапеты, имитирующие скатные кровли и участки крыш. Акцентами композиции являются башенки с завершениями в виде шатровых световых фонарей.

Пластичностью и ассоциациями с традиционной архитектурой характеризуются постройки И. Кравца в Мозыре. Композиция Белпромстройбанка (1999 г.) построена на сопоставлении объемов, накрытых скатными крышами с разными наклонами скатов, создающих эффект размещенной на рельефе усадебной застройки. Мотивы скатных крыш обыгрываются в зданиях социальной защиты, прокуратуры. Современный образ сакральной постройки с использованием ассоциаций традиционной национальной архитектуры создан в здании Новоапостольской церкви (арх. И. Кравец, В. Замыко, В. Семитко, 1997 г.).

Спецификой сооружений для оздоровления и отдыха является применение приемов ин-



Административный центр в Дрибине

терпретации архетипов традиционной региональной архитектуры, черт органической архитектуры, для которых характерна имитация природно-ландшафтных форм, использование органических метафор. Интерпретацией темы традиционного зодчества, в которой акцентирован мотив красных скатных крыш, башенок с шатровыми завершениями характеризуется решение санаторно-оздоровительного комплекса «Ружанский» Пружанского района (арх. А. Быстров, 2000-е гг.). Корпуса оздоровительного центра «Озерный» (арх. И. Обухов, О. Ярошевич, М. Якимович, 2005 г.) сгруппированы в треугольную в плане композицию с внутренним двором, перекрытым пирамидальным световым фонарем. В комплексе доминирует многогранный объем бассейна со стеклянным куполом. Вход акцентирован башенным объемом с часами. В решении фасадов использовано разнообразие пластических приемов и деталей, в которых обыгрываются мотивы исторических стилей и традиционного зодчества. Объемно-пространственная композиция пансионата «Свитязь», размещенного на берегу озера, характеризуется пластичностью, камерностью масштаба (рук. арх. А. Захарчук, арх. Т. Чорная, И. Качина, при участии А. Пархуты, 2007 г.). Корпуса объединены башенным входным объемом с остекленными поверхностями, завершенным куполом. Фасад спального корпуса, обращенный к озеру, решен дугообразной поверхностью с открытыми лоджиями. В противоположный фасад врезан треугольный объем бассейна. Террасированная композиция административно-бытового корпуса, ступенями спускающегося к берегу, подчинена идее слияния здания с природным окружением.

В жилой архитектуре тенденции к сближению с традиционными приемами проявляются



Административно-торговое здание по ул. Советской в Бресте

в создании пластичных и живописных жилых структур, уплотнении застройки, использовании смешанной этажности, популярности районов малоэтажной застройки, создании обособленной среды обитания с камерными дворовыми пространствами. Использование культурно-исторических ассоциаций и метафор является средством индивидуализации образа зданий. Тенденция сближения с национальными традициями как в планировочных приемах, так и в использовании архитектурных элементов, проявилась в застройке городка Россь Гродненской области (арх. А. Ничкасов, В. Тарновский, В. Карунос, Г. Беликов, Ю. Малевич, А. Пархута, В. Евдокимов, В. Преображенский, 1990-е гг.).

Разнообразием композиционно-пластических приемов, использованием метафор и интерпретаций классических прообразов характеризуются жилые дома, возведенные в Бресте по проектам мастерской В. Чайковского. Объемно-пространственное построение жилого дома по ул. Энгельса, 11 (арх. В. Чайковский, Е. Чайковская, В. и В. Вакульчики, 2002 г.) отличается повышенной пластичностью, достигнутой переменной этажностью, введением закругленных участков фасадов, акцента в угловой части в виде цилиндрического башенного объема с шатровым завершением. Жилой дом по ул. Кирова в Бресте (арх. В. Чайковский, Е. Чайковская, 1997 г.) характеризуется монументальностью образа с ассоциациями классицистической постройки и пластичностью объемно-пространственного построения. Выразительными средствами решения фасадов являются цветовое решение, построенное на сочетании красного и белого кирпича, треугольные эркеры, фронтоны, карнизы, колонны, лучковые завершения проемов, участки скатных красных кровель. Готические



Спортивный центр в д. Александрия

черты придают жилому дому по ул. Халтурина в Бресте (арх. В. Чайковский, Е. Чайковская, В. и В. Вакульчики, 2004 г.) легкость, динамичность, достигнутую ритмом вертикальных членений фасадов, использованием башенок в завершениях углов.

Тактичностью вхождения в городскую среду, утонченностью исторических аллюзий, в которых прослеживаются черты модерна, характеризуются жилые дома по пр. Машерова (арх. В. Казаков, А. Селюх, 2004 г.), ул. Ленина (арх. В. Казаков, А. Невар, 2007 г.) в Бресте. В прорисовке архитектурных деталей найдено гармоничное равновесие историчности и современности.

Многообразие тенденций и направлений в современной архитектуре, экспериментаторский характер поисков, ориентированных на инновационные компьютерные, технологические и художественные стратегии, проявляются на фоне развития традиционалистской концепции. В ее трактовке критериями архитектуры по-прежнему остаются воплощение сложившихся веками региональных бытовых и культурных обычаев, национальной специфики эстетических представлений, психологических особенностей восприятия, развитие образно-семантического потенциала архитектурно-художественного наследия.

1. *Каптерева Т.* Об особенностях маргинального развития стиля. Испания и Португалия в Средние века и эпоху Возрождения / *Каптерева Т.* // Искусствознание / Издание Гос. института искусствознания. — М., 2006. — № 2. — С. 279–311.
2. *Лазарев А.* Культурное пространство и механизмы формообразования региональной культуры: автореф. … доктора филос. наук: 24.00.01 Ростовский гос. Университет. — Ростов-на-Дону, 2005.
3. *Лисовский В.* «Национальный стиль» в архитектуре России — М., 2000.
4. *Локтев В.* Исторический прототип и его правомерность в современной архитектуре / *Локтев В.* // Искусствознание / Изд. Гос. института искусствознания. – М., 2005. – № 2. – С. 390–413.
5. *Самойлов К.* Архитектура Казахстана XX века: (Развитие формообразования): автореф. дис. … докт. архит.: 18.00.01; Рос. Академия архитектуры и строит наук; НИИТАГ. – М., 2004.
6. Теория композиции как поэтика архитектуры / И. Азизян, И. Добрицына, Г. Лебедева; отв. редактор И. Азизян. – М., 2002.
7. *Франків Р.* Особливості розвитку українскої архітектури пострадянського періоду (1991–2001 рр.): автореф… канд. арх.: 18.00.01; Мін-во освіти і науки України, національний університет «Львівська політехніка». – Л., 2005.
8. *Фрэмптон К.* Современная архитектура: Критический взгляд на историю развития. / Пер. с англ. Е. Дубченко; под ред. В. Хайта. — М., 1990.
9. *Хайт В.* Региональное и регионализм // Об архитектуре, ее истории и проблемах. Сб. научных статей. — М., 2003. — С. 376–385.
10. *Черкес Б.* Національна ідентичність в архітектурі громадських центрів столичних міст в умовах ідеологічної детермінації: автореф. … докт. архіт.: 18.00.01; Київский націон. університет будівництва та архітектури. – К., 2006.

The ways of searching of national identity, the methods of interpretation of the problem of regional peculiarities in modern architecture have been analyzed in the article. The modes of artistic reflections of the cultural and historical heritage of the past, the interpretation of the traditional regional architecture archaetypes in modern construction in Belarus have been considered. Traditional concept development prospects against a background of innovational technological and artistic strategies application have been pointed out.

«НЕОЛІТИЧНА РЕВОЛЮЦІЯ» В ЄВРОПІ. ПРОБЛЕМА ПОХОДЖЕННЯ ІНДОЄВРОПЕЙЦІВ

Сергій СЕГЕДА

Неолітична доба — остання, завершальна стадія кам'яного віку, яка характеризується переходом від привласнювальних форм господарства (мисливство, рибальство, збиральництво) до відтворювальних (землеробство і тваринництво). У цей історичний період в різних регіонах земної кулі люди одомашнили багато рослин (пшениця, ячмінь, рис, кукурудза, боби, картопля тощо) і майже всі види теперішніх свійських тварин (коза, вівця, свиня, велика рогата худоба тощо), винайшли прогресивніші способи обробки каменю (шліфування, розпилювання, свердління), навчилися виготовляти нові знаряддя праці — сокири, тесла, долота і глиняний посуд. Усе це викликало такі величезні зрушення в життєдіяльності первісної людини, що їх англійський археолог Гордон Чайлд назвав неолітичною революцією[1].

На теренах Старого світу нині виділяють 5 первинних осередків відтворювального господарства, а саме: Передньоазійський, Південно-східноазійський, Східноазійський, Сахаро-Суданський і Гвінейсько-Камерунський[2]. Особливу роль у поширенні нових форм господарської діяльності в Європі відіграв Передньоазійський, або Близькосхідний осередок, ареал якого охоплював майже всю Анатолію, гори Загросу в Ірані, значну частину Дворіччя аж до Перської затоки, пустелю Негев і долину Йордану в Ізраїлі і західне узбережжя Середземного моря. Ці регіони входили до т.зв. Родючого Напівмісяця, де на початку голоцену склалися сприятливі природні умови для одомашнення рослин і тварин[3].

На думку сучасних учених, нові способи господарювання на Близькому Сході поширились в IX–VIII тис. до н. е. Одним із наслідків «неолітичної революції» в цьому регіоні стало виникнення Ієрихону — міського центру, оточеного найдавнішими в світі потужними фортифікаційними спорудами. Згодом міські осередки з'явилися і в інших частинах Родючого Напівмісяця[4].

З VII тис. до н. е. основні форми відтворювального господарства почали поширюватися в Європі. Це відбувалося або в ході міграцій сюди племен з теренів Передньої Азії, які вже засвоїли основні навички землеробсько-скотарської діяльності, або шляхом запозичення їхнього досвіду, який переносився на місцевий ґрунт і збагачувався новими ідеями[5].

Вже в першій половині VI тис. до н. е. ареал ранньоземлеробських археологічних культур охоплював увесь Балканський півострів, звідкіля землеробство почало поширюватись в інші регіони Європи. Згодом у басейні Середнього Дунаю сформувалась Культура лінійно-стрічкової кераміки, яка відіграла провідну роль у засвоєнні нових форм господарювання людністю Західної, Центральної та Центрально-Східної Європи[6].

Що ж до степової смуги Європи, яка тягнеться широким клином із Заволжя через Приазов'я та Північне Причорномор'я аж до сучасної Угорщини, то в добу неоліту тут більш інтенсивно формувалась інша форма відтворювального господарства — скотарсько-землеробська, що зумовлювала рухливо-осідлий спосіб життя[7].

Найдавнішою неолітичною землеробсько-скотарською культурою на теренах України є Буго-Дністровська (6400–5300 рр. до н. е.), ареал якої охоплює басейн Південного Бугу та Дністра. Поселення цієї культури складалися з шести — одинадцяти будинків прямокутної форми з кам'яними фундаментами, в яких кріпилися стовпи каркасу[8].

Початок «неолітичної революції» на теренах Польщі пов'язаний з Культурою лінійно-стрічкової кераміки, пам'ятки якої вперше з'явилися тут близько 5400–5300 тис. років до н. е. в Силезії і Малопольщі та на Сході (в районі Жешува). На поселеннях цієї культу-

ри простежуються залишки п'яти — восьми великих жител стовпової конструкції довжиною до 4 і шириною 5—8 м, що мали форму прямокутника або трапеції[9]. За розрахунками вчених, в таких будинках мешкало 16—20 осіб — представників кількох поколінь однієї родини[10]. Основу господарства племен цієї культурно-історичної спільноти, східна частина ареалу якого охоплювала також терени сучасної України (Волинь і Прикарпаття), складало землеробство і відгодівля великої рогатої худоби.

Остаточне утвердження землеробства і скотарства в більшості регіонів Європи мало місце наприкінці V — на початку IV тис. до н. е. в добу енеоліту, або мідно-кам'яного віку, визначальними рисами якого є поширення металевих виробів, виготовлених із міді, підвищення продуктивності праці, створення умов для регулярного міжплемінного обміну. В цей історичний період розпочався розклад первіснообщинного ладу і майнове розшарування, виділилась родоплемінна знать, змінилися вірування, поховальні обряди та звичаї.

В добу енеоліту в лісостеповій смузі Дніпровського Правобережжя мешкали землеробсько-скотарські племена Трипільської археологічної культури, яка сформувалася ще у VI тис. до н. е. і проіснувала близько 2500 років[11].

На ранньому етапі трипільські племена обіймали басейни річок Пруту, Дністра і Південного Бугу. Згодом вони просунулись до межиріччя Південного Бугу та Дніпра і Верхньої Наддністрянщини. На пізньому етапі розвитку Трипільської культури її носії освоїли Волинь, подолали Дніпро і вийшли на Чорне море в Північно-Західному Причорномор'ї. Трипільська культура залишила яскравий слід у давній історії України, на що вказав ще її першовідкривач Вікентій Хвойка, котрий висунув тезу про праслов'янський характер цього культурно-історичного явища[12].

Нині на теренах України відкрито близько 1500 трипільських поселень, деякі з яких (поблизу сіл Доброводи, Тальянка, Майданецьке в Середній Наддніпрянщині) займали площу в 250—400 гектарів, де споруджувалось до двох-трьох тисяч одно-, двоповерхових будинків[13]. Їхні стіни обмазувалися глиною і прикрашалися яскравими малюнками. «Трипільці» виготовляли кераміку, яка вражає естетичною довершеністю форм і багатством орнаменту. Під час розкопок пам'яток Трипільської культури виявлено велику кількість зразків зооморфної і антропоморфної пластики, серед яких відомо близько 50 статуеток з реалістичними, індивідуальними рисами обличчя[14]. Трипільські поселення, де проживало до 10—15 тисяч осіб, існували приблизно 70—100 років, а потім спалювались самими ж жителями, які перебирались на нове місце. В археологічній літературі їх називають «протомістами»[15].

Після здобуття Україною незалежності Трипільська культура опинилася в центрі уваги широких кіл громадськості. Серед політиків, бізнесменів і колекціонерів поширилась мода на колекціонування речей з трипільських пам'яток. Довкола людності Трипілля почав створюватись етногенетичний міф: відомий український письменник Сергій Плачинда назвав її «праукраїнською» і творцем української державності, що буцімто має семитисячолітню історію[16]. З психологічної точки зору ці твердження можна трактувати як прояв національної меншовартості, викривлену форму протесту проти тези про бездержавність української нації, яка тривалий насаджувалася офіційною ідеологією СРСР і навіть в наші дні активно, жовчно і послідовно пропагується шовіністичними колами Російської Федерації та їх послідовниками в Україні.

Однією з причин широкої уваги до Трипілля є те, що багато елементів матеріальної і духовної культури українського етносу дійсно почало формуватися саме в трипільський час. Це в дещо емоційній формі відзначив відомий український вчений-історіософ В. Петров: «Немає сумнівів, — писав він з цього приводу, — уже в трипільський період Україна набуває певної суми характеристичних ознак, що лишаються властивою приналежністю за наших часів етнографічної культури українського

народу як народу хліборобського. Від трипільських часів і до наших часів протягом 5 тисяч років існує на Україні хліборобство й хлібороб плекає в своєму господарстві волів і мережить ярмо. В тих самих кліматичних і ландшафтних умовах, на берегах тих самих річок і на просторах тих самих плато, на масній чорноземлі, шляхом між золотавими ланами пшениці простують воли. Сивий дим здіймається вгору з хат, обмазаних глиною й розписаних смугами кольорових барв. Як і за часів Трипілля, так і досі жінка підмазує глиною долівку, розписує фарбами хату й піч. І при вході в хату висить зображення вічного дерева, в теперішній деформації — квітка в вазоні, мотив вишиванок, що сходить в своєму прототипі до Трипілля, коли його позначали малюнком на прясельцях»[17]. Однак місце і роль Трипілля в етнокультурній історії України з певних (як об'єктивних, так і суб'єктивних) причин досі не знайшли належного висвітлення в науковій літературі. Праці археологів, фахові інтереси яких лежать у площині вивчення Трипілля, тривалий час мали безсистемний характер і не давали цілісної картини цього унікального явища. То ж не дивно, що активізація пошуків витоків українства, до яких вдалися переважно літератори і краєзнавці-аматори, застала їх зненацька. Виявившись непідготовленими до полеміки зі своїми більш активними, хоч і менш освіченими, опонентами, представники академічної науки[18] здебільшого обмежились запізнілими і доволі незграбними спробами роз'яснити свої позиції[19]. Поки що вони не дали належних результатів: дискусії довкола Трипільської культури не вщухають, супроводжуючись звинуваченнями політичного і навіть особистого характеру, які виплескуються на шпальти періодичної преси і час від часу з'являються на культурологічних сайтах Інтернету, озвучуються на радіо і телебаченні тощо.

Східними та південно-східними сусідами трипільських племен на різних етапах розвитку Трипілля були творці неолітичної Дніпро-Донецької й енеолітичної Середньостогівсько-хвалинської історико-культурних спільностей, де виділяють окремі археологічні культури[20] (рис. 1). Ареал середньостогівських пам'яток обіймав порубіжжя степу і лісостепу Дніпровського Лівобережжя і степову смугу вздовж Нижнього Дніпра та Дону. Саме з їхніми творцями пов'язано одомашнення коня на теренах України[21]. В другій половині IV тис. до н. е. рухливі кінні загони скотарів-степовиків посилили тиск на осілих землеробів-трипільців, які переживали внутрішню кризу, викликану причинами екологічного характеру (встановлення посуш-

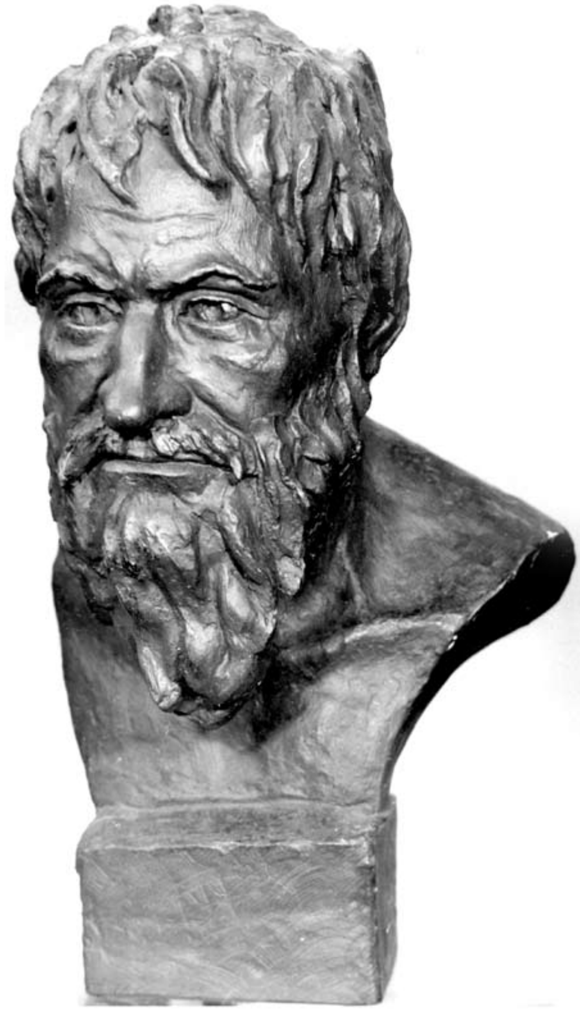


Рис. 1. Зовнішність чоловіка, похованого в могильнику Середньостогівської культури поблизу с. Олександрія (скульптурна антропологічна реконструкція Т. Сурніної)

ливого клімату, виснаження ґрунтів тощо). Одночасно між ними поглиблюються економічні і культурні взаємини: пізні трипільці перейняли в своїх сусідів курганний обряд поховання, звичай посипати тіла небіжчиків вохрою, шнуровий орнамент, яким прикрашали кераміку тощо. Їх засвідчують і дані антропологічних досліджень: вивчення кісткових решток людей з пізньотрипільського Вихватинського могильника, розташованого на березі Дністра, показало, що поховані тут чоловіки належали до грацильного давньосередземноморського типу, поширеного серед землеробської людності Балкан і Подунав'я, а жінки — масивного протоєвропейського варіанту, притаманного скотарям Північного Причорномор'я[22] (рис. 2). Це свідчить про те, що між носіями різних культурних традицій, що мешкали по сусідству, підтримувалися регулярні шлюбні стосунки. Наприкінці свого тривалого розвитку Трипілля розпалося на п'ять окремих культур, які зникають, не залишивши після себе переконливих ліній розвитку[23].

Подібні процеси впродовж енеолітичної доби відбувались і на польських землях. Важливі і незворотні зміни в економіці і суспільному устрої місцевих племен, що мали місце в цю історичну епоху, іноді називають «другою неолітичною революцією»[24]. На початку IV тис. до н. е. тут поширилась Культура лійчатого посуду, ареал якої обіймав величезну територію від Нідерландів на заході до Волині на Сході, Південної Швеції на півночі і Чехії на півдні[25]. Основу її комплексного господарства складало орне землеробство із застосуванням тяглової сили тварин. Творцям цієї культури вже було відомі колесо і чотириколісні вози, зображення одного з яких виявлено на керамічній посудині, знайденій в Броночіцах[26]. У цьому відношенні вони просунулись далі трипільців, суходільні транспортні засоби яких складалися з саней, куди запрягали одного чи двох волів[27].

Цікаво, що на Волині племена Культури лійчатого посуду і Трипільської культури певний час обіймали суміжні регіони. На думку дослідників, відносини між ними здебільшого мали мирний характер: ареали цих історико-





Рис. 2. Зовнішність чоловіка і жінки, похованих у могильнику Трипільської культури поблизу с. Вихватинці (графічна реконструкція М. Герасимова)

культурних спільностей були розділені своєрідною «буферною зоною» завширшки 40—50 км., де лише зрідка з'являлися короткочасні поселення[28].

Наприкінці IV тис. до н. е. в Середній Європі поширилась скотарсько-землеробська Культура кулястих амфор, пам'ятки якої розташовані від Ельби на заході, Балтійського моря (між Ютландією та басейном Німану) на півночі, Волині та Поділля на Сході і Румунії на півдні[29]. На поселеннях цієї культури досліджено залишки каркасно-стовпових жител, стіни яких обмазувалися глиною. Небіжчиків ховали в кам'яних гробницях чи ямах під курганами і в ґрунтових могильниках. Походження Культури кулястих амфор є дискусійним: деякі вчені вважають, що вона склалася на ґрунті місцевих, інші — енеолітичних культур Північного Причорномор'я[30].

«Неолітична революція» на теренах Європи хронологічно відповідала ранньому та пізньому етапові розвитку індоєвропейської прамови. За даними лінгвістики, лексичний фонд ранніх індоєвропейців включав назви доместикованих тварин (кіз, овець, корів та свиней), знарядь праці, пов'язаних з мотичним, підсічним землеробством, інших господарчих предметів — човна, волокуші, керамічного посуду тощо, відповідаючи етапові співіснування привласнювальних форм господарювання з примітивним землеробством і скотарством[31]. На пізньому етапі словник індоєвропейської прамови поповнився новими поняттями, які відображають подальший розвиток відтворювальних форм господарства: до переліку одомашнених тварин додається кінь; з'являються слова, що свідчать про перехід до орного землеробства із застосуванням рала чи сохи, появу колісного транспорту, запряженого волами, оволодіння навичками обробки металів — міді, срібла, золота; утвердження патріархального суспільного устрою тощо[32].

Пошуки «прабатьківщини» індоєвропейців перед розпадом їх спільності на окремі мовні групи і мови — а ними нині розмовляє переважна більшість європейської людності — мають давню і дуже складну історію. Її шукали і в Індії, і в Центральній Азії, і в різних регіонах Західної, Центральної та Східної Європи, і на Близькому Сході. Серед безлічі запропонованих версій можна виділити кілька найбільш аргументованих гіпотез.

Перше. Прабатьківщина індоєвропейців знаходилася між Рейном на заході, Північним і Балтійським морями на півночі, Альпами, Балканами і Чорним морем на півдні, Волго-Донських степах на сході, які в VI—V тис. до н. е. населяли масивні північні європеоїди, що згодом просунулися в південно-східному напрямку. У V тис. до н. е. на ґрунті місцевих мезолітичних культур тут розвинулись неолітичні культури, творцями яких були носії слабко диференційованих носіїв індоєвропейської прамови (Ертеболле-Елербек, Лінійно-стрічкової кераміки, Трипільської, Курганних поховань басейнів Дніпра та Дону тощо)[33].

Друге. Найдавніші носії праіндоєвропейської мови населяли степову зону Північного Причорномор'я та Приазов'я, де в V тис. до н. е. на місцевій мезолітичній основі сформувалась Маріупольська культура, що входила до Дніпро-Донецької історико-культурної спільності неолітичної доби. Згодом у процесі розвитку відтворювального господарства в останній чверті V тис. — першій половині IV до н. е. тут виникла культура перших справжніх скотарів — Середньостогівська, з якою пов'язані перші міграції індоєвропейських племен у південно-західному та східному напрямках. Особливого розмаху вони набули у наступний історичний період, коли у східноєвропейських степах склалася Ямна курганна культура. Це й спричинило розпад праіндоєвропейської мови на окремі групи[34]. У фаховій літературі цю гіпотезу часто називають «курганною».

Третє. Прабатьківщину індоєвропейців слід шукати на сході Малої Азії та на Вірменському нагір'ї, звідкіля наприкінці V тис. до н. е. племена цієї спільноти почали поширюватись у західні райони Анатолійського півострова, на Балкани і Південь Центральної Європи. Припускається також «кружний шлях»

частини прадавніх індоєвропейців у Європу довкола Каспійського моря через Центральну Азію[35]. З цією гіпотезою певною мірою перегукується балканська версія, за якою найдавніші землероби — носії нерозчленованої індоєвропейської прамови спочатку переселилися з Малої Азії на Балкани, в VI–V тис. до н. е. розселилися у найвіддаленіших куточках Європи, започаткувавши формування окремих груп давніх і сучасних мов індоєвропейської мовної сім'ї[36].

Жодна з цих гіпотез не може вважатися доведеною за браком сукупності переконливих лінгвістичних, археологічних і антропологічних аргументів. Все ж найбільш обґрунтованою є перша з них, за якою до ареалу прабатьківщини сучасних індоєвропейських народів входили терени нинішньої України і Польщі.

Усі дослідники сходяться на тому, що «індоєвропезація» Європи, де б і коли вона не розпочалася, завершилася в епоху бронзи (кінець III — II тис. до н. е.), коли індоєвропейці майже повністю асимілювали давню неолітичну людність Західної, Центральної та Східної Європи. Останні доіндоєвропейські народи цих великих історико-географічних областей (наприклад, етруски) зникли в I тис. до н. е. Винятком є баски, мова яких вважається ізолятом і не піддається класифікації.

[1] Детально про це: *Бунятян К. П.* Давнє населення України. — К., 1999. — С. 91.

[2] *Станко В. Н., Гладких М. І., Сегеда С. П.* Історія первісного суспільства. — К., 1999. — С. 179–180.

[3] *Piontek J., Marciniak A.* Człowiek. Pierwsze cywilizacje // Wielka enccyklopedia gegrafii świata. — Poznań, 1998. — T. IX — S. 113.

[4] Див.: *Мелларт Дж.* Археология Ближнего Востока. — М., 1982.

[5] *Котова Н. С.* Неолитизация Украины. — Луганск, 2002.

[6] *Титов В. С.* Культура линейно-ленчатой керамики // Археология Венгрии. — М., 1980. — С. 253–288; *Marinesku–Bilcu S.* Tirpesti — from Prehistory to History in Eastern Romania // British Archeological Report Irternational Series. — Oxford, 1981. — V. 107. — 187 p.

[7] *Бунятян К. П.* Давнє населення... — С. 126.

[8] *Котова Н. С.* Буго-Дністровська культура // Енциклопедія трипільської культури: В 2 т. — Т. 2. — К., 2004. — С. 72.

[9] *Piontek J., Marciniak A.* Człowiek. Pierwsze cywilizacje... — S. 117.

[10] *http://pl.wikipedia.org/wiki/Prehistoria _ ziem _ polskich.*

[11] Енциклопедія трипільської культури: В 2 т. — Т. 2. — К., 2004. — С. 580.

[12] *Хвойко В. В.* Каменный век Среднего Поднепровья. — Труды X Археологического съезда. — М., 1901. — Т. 1. — С. 736–812.

[13] Давня історія України: В 3 т. — Т. 1. Первісне суспільство. — К., 1997. — С. 243.

[14] *Відейко М. Ю.* Трипільська цивілізація. — К., 2003. — С. 123–127.

[15] *Шмаглій М. М., Відейко М. Ю.* Трипільські протоміста // Археологія. — 1993. — № 3. — С. 62–53.

[16] *Плачинда С.* Коли постала держава Україна // Столиця. — 1997. — № 12 (57). — С. 10.

[17] *Петров В.* Походження укранського народу. — К., 1992. — С. 34.

[18] Провідною археологічною інституцією України є Інститут археології Національної академії наук, де працює близько 100 науковців.

[19] Див., наприклад: *Залізняк Л. Л.* Про трипільців, семітів та нардепів-трипіллязнавців // Дзеркало тижня. — № 18/493. –2004. — 15–21 трав.

[20] Давня історія України: В 3 т. — Т. 1. Первісне... — С. 168, 275.

[21] *Телегін Д. Я.* Середньостогівська культура епохи міді. — К., 1973.

[22] *Великанова М. С.* Палеоантропология Прутско-Днестровского Междуречья. — М., 1975. — С. 18.

[23] Етнічна історія давньої України. — К., 2000. — С. 20.

[24] *Piontek J., Marciniak A.* Człowiek. Pierwsze cywilizacje... — S. 117.

[25] Див.: Kultura pócharuw lejowatych // Wielka historia świata. — Stary i nowy świat. Od «rewolucji» neolitycznej do podbojów Alekzandra Wielkiego. — Kraków, 2005. — T. 2 — S. 175–179.

[26] *Kaczanowski P., Kozłowski J.* Najdawniejsze dzieje ziem polskich // Wielka historia Polski. — Kraków, 1998. — T. 1. — S. 117–123.

[27] *Відейко М. Ю.* Трипільська цивілізація... — С. 61.

[28] Давня історія України. — Т. 1 — С. 247.

[29] Див.: Kultura amfor kulistych // Wielka historia świata. — T. 2. — S. 180–181.

[30] *Монгайт А. Л.* Археология Западной Европы. — М. — Т. 1. — С. 278–279; *Свешников И. К.* Культура шаровидных амфор // Свод археологических источников. — М., 1983.

[31] *Залізняк Л. Л.* Нариси стародавньої історії України. — К., 1994. — С. 86.

[32] Детальніше про це: *Гамкрелидзе Т. В., Иванов В. В.* Индоевропейский язык и индоевропейцы. — Тт. 1, 2. — Тбилиси, 1984.

[33] *Kilian L.* Zum Ursprung der Indogermanen. — Bonn, 1983; *Makkay J.* A Neolithic Model of Indo-European Prehistory //The Journal of Indo-European Studies. — 1992 — Vol. 20. — № 3–4 тощо.

[34] Останні модифікації цієї гіпотези див.: *Mallory J. P.* In Search of ndo-Europeans. — London, 1989. *Anthony D. W.* The Archaeology of Indo-European origins // The Journal of Indo-European Studies. — 1991. — Vol. 19. — № 3–4.

[35] *Гамкрелидзе Т. В., Иванов В. В.* Цитована праця.

[36] *Renfrew C.* Archaeology and Language: The Puzzle of Indo-European Origins. — London, 1987. Див також: *Ренфрю К.* Происхождение индоевропейских языков // В мире науки. — 1989. — № 2. — С. 72–81. *Його ж*: Разнообразие языков мира, распространение земледелия и индоевропейская проблема // Вестник Древней истории. — 1998. — № 3. — С. 112–121.

The author of this article examines the peculiarities of the final stage of the late Stone Age and accents attention on the problem of the Indo-European's origin.

АВТЕНТИЧНІ ПОКРІВЕЛЬНІ ТЕХНІКИ ТА ЇХ ВПЛИВ НА АРХІТЕКТОНІКУ ТРАДИЦІЙНИХ БУДІВЕЛЬ В УКРАЇНСЬКИХ КАРПАТАХ

Михайло МАТІЙЧУК

Традиційне народне будівництво Карпатського реґіону — самобутнє явище в історії архітектури. На формування народної архітектури впливає ряд факторів: географічні умови, природні ресурси та будівельні традиції, накопичені віками.

Основою архітектурної виразності є співвідношення основних видимих мас будівлі — стін і даху. Дах як більша частина маси споруди є визначальною домінантою у творенні художньо-естетичного образу будівлі.

Покрівельні техніки та їх технологічні прийоми мають давню історію і глибокі будівельні традиції. Так сталося, що дослідники народної архітектури не надавали належної уваги вивченню традиційних покрівельних технік, і на сьогодні означене питання в історії народного будівництва залишається відкритим.

Ця розвідка базується на експедиційних матеріалах, музейних архівних та літературних джерелах. Її метою є аналіз традиційних покрівель, автентичних технік та матеріалів, що побутували в Українських Карпатах у XIX — I половині XX ст., та розкриття їхнього впливу на формування даху як важливого і невід'ємного елементу народного будівництва, який у свою чергу впливав на архітектоніку та художньо-естетичний образ будівлі.

В Українських Карпатах існувало два основних види покриття, пов'язаних із застосуванням різних матеріалів — соломи та дерев'яної колотої дошки. Соломою здебільшого покривали дахи на Бойківщині та Лемківщині, дошкою — на Гуцульщині. Рідше можна було побачити комбіновані дахи, де застосовували для перекриття даху однієї будівлі як солому, так і дошки. Поєднання різних покрівельних матеріалів яскраво ілюструють архітектурні експонати в експозиції Музею народної архітектури та побуту Національної академії наук України[1] (далі — МНАПНАНУ).



Ґражда, с.Яворів, Косівський р-н, Івано-Франківська обл. (I пол. XX ст.)

Техніки покриття соломою були різні. Найпоширеніша, яку вдалося зафіксувати під час експедиції (це покриття снопами), мала два види: ступінчастий та гла́дкий. Укладка снопів «жуп», «китиць», «околота», «бога»[2] гузирем донизу утворювала багатоступінчастий чотирисхилий дах, який нагадував ялицю або смереку. Гладенький дах покривали снопами в дещо інший спосіб. Перший, нижній сніп, укладали гузирем, а решту — колоссям донизу. Снопи прив'язували перевеслом («поверeслом») до лат, підбиваючи один до одного, тим самим утворюючи однорідний шар соломи. Для покриття дахів використовували також «мервисту» солому. Називали цю техніку «внатрус». Перед покриттям «внатрус» підстрішник даху вимощували вузькою, зазвичай колотою, дошкою, що по низу периметра даху утворювала горизонтальну площину, на яку укладали солому. Солому спочатку змочували, м'яли, а потім, укладаючи шар за шаром, нарощували солом'яну масу даху[3].

Часто поєднували техніки покриття «внатрус» і «в жупи». У МНАП НАНУ репрезентовано наявні три будівлі, де ці два види поєднання технік (хата із с. Рекіти, хата із с. Розтоки і стайня із с. Пилипець Закарпатської обл.). На чільних і задніх боках дахів знизу по три-чотири ряди «жуп», а далі — покриття технікою «внатрус», причілкові боки даху покриті «жупами».

На Львівській Бойківщині дахи покривали снопами — «головачками»[4], що мали верхню частину, зв'язану перевеслом у головки, і криті гузирем униз. Способом «у плескачі» вкривали гузирем угору, а колоссям донизу, і тоді вони, укладаючись один на другий, утворювали гладеньке покриття. У таких випадках тільки нижній ряд даху та наріжники (роги) чотирисхилих дахів пошивали сніпками гузирем донизу — «головачками»[5]. Наріжники даху покривали спеціальними сніпками з 3–4 пучків соломи — «пучками»[6], укладеними гузирем донизу, через що вони завжди мали форму сходинок.

Слід зауважити, що для в'язання снопів зазвичай використовували житню ярову солому. В'язали снопи двома загальновідомими способами. Перший полягав у тому, що сніп



Хата ґражди, с. Яворів, Косівський р-н, Івано-Франківська обл. (І пол. ХХ ст.)

в'язали з тоншого боку, згинаючи колосся й обв'язуючи його перевеслом. Такі снопи, в різних районах мали свої назви — «жупа», «китиця», «головачка», «бог». Другий спосіб передбачав в'язання снопа ближче до гузира і називався «плескач».

В'язали снопи найчастіше пізньої осені або навіть узимку, позаяк солома після обмолоту в спекотну літню погоду, як правило, пересихала, а взимку «натягувала» вологу, стаючи пластичнішою, і краще піддавалася крутінню перевесел та в'язанню, що було важливим для отримання якісних снопів як елементів покриття. Зауважимо й те, що ярова солома, на відміну від озимої, завжди була довшою, а головне — тоншою. Товщина кожної соломинки, з якої формували сніп, відігравала суттєву роль. У сніп, який у діаметрі мав близько 20 см, ярової соломи завжди входило більше, ніж озимої. А чим більше соломинок, тим щільніший і міцніший сніп, а отже, якісніший, який краще захищав будівлю від проникнення вологи.

У Карпатському реґіоні всі солом'яні дахи, незалежно від різновиду техніки покриття, завершені гребенем заввишки 60 см — 70 см, зведеним із соломи «мерви». Гребінь не мав яскраво вираженої форми, як, скажімо, на Середній Наддніпрянщині, і ледь виступаючи, плавно зливався з основним покриттям даху. Зафіксовані випадки, коли гребені зводили не із соломи, а з так званого «пазір'я»[7].

Солома, яку використовували для покриття дахів технікою «внатрус» і зведення гребеня, не обов'язково мала бути якісною. Зазвичай — це відходи після в'язання снопів і процедури їх витрушування, а також коротка й ламана солома, що залишалася після обмолоту й не годилася на снопи.

Український селянин, завдячуючи практичності свого характеру, заощадливості та кмітливості, винайшов спосіб використання відходів соломи і втілив його в покритті даху технікою «внатрус»[8].

Солом'яний дах і його техніки покриття формували й вдосконалювали впродовж багатьох століть. Солом'яні дахи були переважно чотирисхилі, рідше — двосхилі, з острішками, пристрішками і піддашками на причілках. Двосхилі дахи з невеликими прямими фронтонами й пристрішками на причілках мають коротшу історію, ніж чотирисхилі. У багатьох випадках — це перебудовані чотирисхилі дахи. Їхня



Стая, с. Германівка, Верховинський р-н, Івано-Франківська обл. (поч. XX ст.)

поява викликана застосуванням такого покрівельного матеріалу, як черепиця.

Солом'яний дах зберігав тепло, а дим, який виходив через горище, просмолював його кіптявою. Узимку теплий дим підігрівав дах, і сніг довго не залежувався.

Матеріалом для покриття дахів слугувала також колота дошка, яку широко застосовували на всій території Гуцульщини й частково на Буковині, Бойківщині та Закарпатті. Дошка як покрівельний матеріал мала різну форму та розміри, від яких залежали їхні назви й технології покриття. Зафіксовано такі техніки, як покриття посіжняком, драницею, гонтом і шинглами. Посіжняк — довга, близько 2-х м, інколи довша, колота дошка, яку сьогодні дуже важко знайти для покрівлі даху[9]. Посіжняком зазвичай покривали господарські, сезонні, рідше — житлові будівлі. У МНАП НАНУ експонується гуцульська стая із с. Германівка Верховинського р-ну Івано-Франківської обл. Дах стаї зберіг свій первісний вигляд (покритий посіжняком під «буркницю», «окзим», «ґарівницю»)[10]. Посіжняк прикріплений до лат дерев'яними тиблями. Буркниця, окзим, ґарівниця — місцеві назви однієї з конструкцій даху, яка кріпиться на гребені й захищає покрівлю від проникнення води. Конструкція напрочуд проста — це масивний дерев'яний брус із пазами на всю довжину, в які входять верхні кінці посіжняка. Аналогами гуцульської буркниці, окзиму й ґарівниці слугує «вільчик» на Поліссі та «охлупень» у Росії[11]. Інколи на ґарівницю прибивали дошки, які захищали її від опадів і продовжували тривалість існування[12].

Зазначимо, що від функціонального призначення будівлі залежала й техніка покриття. На Гуцульщині ґонтом ніколи не покривали господарських будівель. Для цього слугував посіжняк і, навпаки, посіжняк як покрівельний матеріал не застосовували при покрівлі церков.

Дошкою (посіжняком, драницею, ґонтом) укривали дах у два ряди так, що верхній ряд дощок лягав, перекриваючи стики між нижнім рядом дощок.

Упродовж експедиційних відряджень на Гуцульщину вдалося з'ясувати характерні особливості покрівельних технологій і зафіксувати процес виготовлення дошки для покриття дахів. Дерево для коління дошки заготовля-



Ґражда, смт Верховина, Івано-Франківська обл. (кін. XIX – поч. XX ст.)

ли в певну пору року. Воно мало бути рівним і «колючим»[13] — себто таким, що легко піддається колінню. Звалену смерекову колоду розрізали на довжину, необхідну для заготівлі відповідного покрівельного матеріалу. Тоді розрізаний кругляк кололи на чотири, шість або вісім частин. У результаті отримували поліна трикутної форми на торці. Кількісті розчленувань кругляка на поліна залежала від діаметра кругляка. Після цього з кожного поліна при допомозі «вісного ножа» кололи дошки. На Лемківщині цей інструмент називали «біручний ніж»[14]. Дошки мали товщину 1 см–1,5 см і прямо пропорційно залежала від її довжини. Наколота дошка, обов'язково пройшовши стадію сушіння, була підготовлена для покриття.

Покривати посіжняком завжди починали згори від гребеня. На гребені закріплювали ґарівницю. Далі перший ряд посіжняка вставляли у паз ґарівниці. Наступний ряд підсували під низ верхнього ряду. Слід зауважити, що при цій техніці розміщення лат облаштовувалися так, що дошки кожного нижнього ряду, які підсовували під верхній ряд, упиралися в лату. Під кожен ряд використовували дві лати різної товщини. Нижня лата ряду була завжди товстішою від верхньої. На дах, Як правило, потрібно від двох до чотирьох рядів посіжняка.

Побутує думка, що колота дошка завжди довше служила, ніж різана. Кололи дошку так, щоб зберегти природну фактуру деревини, по якій стікала вода. Вона менше піддавалася впливу атмосферних явищ, гниттю й деформації. Але на Бойківщині зафіксовано інформацію, яка наводить на роздуми і ставить під сумнів усталену думку про більшу витривалість колотої дошки щодо пиляної[15].

Меншу за розміром дошку (1 м) називали «драниця», а техніка, про яку далі йтиметься, має назву «простий спосіб», або «вщир»[16]. Покриття «вщир» ідентичне покриттю посіжняком. Щоправда, тут варто зупинитися на такому нюансі. Під час покриття кожну дошку наступного ряду підсували під верхній ряд, і її верхній кінець упирався в лату, а нижній мав різну довжину. Як наслідок, весь ряд драниць по низу був нерівним. На всю довжину ряду натягували шнур, відбивали пряму лінію й обрізали низ. Потім під нього підсовували дранки наступного ряду, утворюючи пряму ступінчасту лінію, яка підкреслювала фактуру даху.



Хата, с. Великий Кучурів, Сторожинецький р-н, Чернівецька обл. (поч. XX ст.)

Інший спосіб покриття називається «румунка». У ньому закладено інший від попередніх технологічний принцип. Несхожість полягає в тому, що техніка «в румунку» передбачала перекриття даху знизу вгору, що приводило до іншого завершення даху. Гребінь завершували невеликим виступом дощок із зачілкового боку даху[17]. Часто виступи дощок мали фігурну форму — трикутники або ромби. Виступи таких дощок, вишикувані в один ряд по гребеню з чільного боку будівлі, «читалися» як орнаментальна смуга[18].

Довжина дошки-«румунки» становила від 60 см до 70 см. Чим коротшу дошку використовували, коли крили дах, тим збільшувалася кількість рядів, що впливало на загальний архітектурний образ будівлі.

Нерідко при покритті даху «румунку» поєднували з ґонтом. Зразок такого поєднання — ґражда із с. Яворів Косівського р-ну Івано-Франківської обл. У цьому випадку хата покрита ґонтом, а прибудови (притули, хліви) з трьох боків — драницею.

Ґонт (ґонта) — це ще один з основних матеріалів, яким покривали дахи будівель у Карпатському регіоні. Розміри, форма й технологія покриття мають свої особливості. З усіх дощатих покрівельних матеріалів ґонта була за розмірами найменша. Довжина її сягала від 40 см до 50 см. Форма дошки — ґонти — мала особливу конфігурацію. Один повздовжний бік був стесаний (загострений), а другий (завтовшки від 1 см до 1,5 см) — мав виямку (паз, фуґ), в яку при покритті вставляли стесану тонку частину ґонтини. Таким чином, вставляючи одну ґонтину в іншу, досягали якісного покриття даху, який надійно захищав будівлю від опадів. Порядок настилу шарів не відрізнявся від попередньо описаної техніки. Починали крити знизу і завершували на гребені.

Усі покрівельні техніки колотою дошкою передбачали покрівлю у два шари. Невеликі розміри ґонти дозволяли перекривати не тільки прямі площини даху. Їх застосовували на дахах хат, які мали арочні виступи — «димники», або фігурні завершення коминів[19], а також при перекритті церков.

Перекриті колотою дошкою дахи покривали спеціальним розчином, який на Гуцульщині називали «тиром»[20].



Хата, с. Теребля, Тячівський р-н, Закарпатська обл. (XVIII ст.)

Покрівельні технології, безперечно, мали прямий вплив на формування архітектоніки будівлі та її художньо-естетичного образу. Співвідношення розмірів даху до конструкції стін визначали пропорції, від яких залежали загальний образ будівлі та його естетика.

В основу народної архітектури закладено розвинуту гармонійну систему пропорційних залежностей. Визначальними в даному разі є об'єми будівлі — дах і стіни. Споруда поділена горизонтальною лінією стріхи на дві нерівнозначні по висоті й масі частини, які гармоніюють між собою, утворюючи цілісну конструкцію.

Через високі дахи та широкі стріхи, під якими сховані вікна й двері, стіни будівлі для ока майже не помітні. Її загальний вигляд окреслений формою даху, що складається з комбінації схилів та їх заломів. Якщо дах зазвичай у пропорційному відношенні до стін завжди займав головне місце, то його конфігурація відігравала важливу роль у формуванні цілісності будівлі. Конфігурацію даху визначали не тільки його зовнішня форма (схили, заломи, пристішки і піддашки), але й матеріал для покриття. Відповідний матеріал диктував свою покрівельну технологію.

За конструктивно-технічним вирішенням дахи розрізняли солом'яні та дерев'яні, згодом — черепичні. Залежно від покрівельного матеріалу змінювалася конфігурація даху — від чотирисхилого до двосхилого з пристішками й піддашками, від легкого дерев'яного каркаса-скелета до більш масивного й важкого.

Солом'яні дахи найхарактерніші для високих бойківських будівель. Зовнішній вигляд типового бойківського будівництва — простий і лаконічний. Низькі стіни сховані під великим виносом даху. В об'ємах хати головну роль відіграє високий дах, що 2,5—3 рази перевищує видиму висоту стін. Покрівля «жупами» надає дахові ступінчастої конфігурації й нагадує форму високої розлогої приземистої смереки. Дах, покритий технікою «внатрус», яка передбачає гладеньке покриття, створює враження великої смушкової шапки, що низько сидить на «очах» — вікнах хати[21].

Покриття в комбінації «внатрус» із «жупами» має свої особливості. При такій покрівельній технології основна маса поздовжніх фасадів покрита «внатрус», і по низу має ступінчасті смуги, утворені «жупами». Причілкові боки даху повністю покриті «жупами». Трикутної



Млин, с. Пилипець, Міжгірський р-н, Закарпатська обл. (кін. XIX ст.)

форми, майже вертикальні ступінчасті причілки нагадують стрімкі карпатські смереки й органічно поєднані з видовженими боками даху[22].

Поєднання великих гладеньких рівних мас із частим горизонтальним членуванням ступінчастих смуг створює своєрідну цільну пластичну форму, яка милує око глядача. Комбінована техніка чудово сприймається візуально і всередині хати. У сінях, які не мають стелі, можна спостерігати за ритмом членувань уздовж лат «жуп» і перевесел, які разом утворюють вичурний плетений орнамент.

Інакше сприймається дах, де поєднані солом'яне й дерев'яне покриття[23]. Основну золотисто-сіру масу солом'яного покриття «внатрус» і «в жупи» підкреслює темна, майже чорна смуга з двох рядів колотих драниць, яка проходить по низу даху.

На івано-франківській Бойківщині є приклади поєднання гладеньких дахів, покритих «плескачами», «пласкурями» з драницею. У МНАП НАНУ експонується бойківська садиба з Рожнятівського р-ну, до якої входить хата, стайня із стодолою й шопа. Тут драницею покритий нижній ряд даху над входом до стодоли і гребені будівель.

На Лемківщині траплялися випадки, коли житлову частину хати покривали дошкою, а господарську — соломою, або навпаки[24].

У бойків поєднання дерев'яних і солом'яних технологій мало яскраво виражений системний характер. Будівлі з таким дахом були композиційно завершеними і їхнє існування виправдовувалось як з утилітарного, так і естетичного погляду. У лемків поєднання цих видів позначене дещо сумбурним характером. Інколи вкраплення дерев'яних покрівельних фрагментів в основну солом'яну масу даху, або навпаки, мало вигляд випадкових, тимчасових заплат-латок, і тому викликає сумнів щодо його глибоких традиційних витоків. Нерідко подібні комбінації порушували цілісність будівлі й негативно впливали на її художньо-естетичний образ[25].

Поява на межі XIX–XX ст. черепиці зумовила зміну конфігурації чотирисхилих дахів. Дахи, або при перекритті, або ж при заміні на нові, зазнавали конструктивних змін. У цей час у процесі будівництва дах пристосовували під важчий матеріал — черепицю. Його конструкція набула двосхилої форми з великими острішками, піддашками та фронтонами-заломами на причілках[26].



Стодола, с. Небилів, Рожнятівський р-н, Івано-Франківська обл.

При солом'яному покритті таких дахів піддашки і фронтони зашивали снопами, рідше — дошкою[27]. Коли дах покривали драницею, фронтони шалювали дошкою під кутом. Вони мали різної конфігурації отвори, через які виходив дим. Форма шалюнку і отвори в ньому виконували не тільки практичні функції, але й роль декору й доповнювали загальну композицію будівлі.

Багато бойківських хат, згідно з дослідженнями Павла Жолтовського[28], за композиційними та естетичними особливостями належать до класичних зразків української народної архітектури. В їх основі — розвинута гармонійна система пропорційних залежностей, виражена в простих і читких взаємовідношеннях, у тому числі й «золотого перетину».

У гуцульських будівлях поширені в бойківському народному будівництві пропорції «золотого перетину» застосовували значно рідше[29]. Вони, головним чином, пов'язані у співвідношенні між основними горизонталями цих будівель. Саме середня горизонталь, яка ділить споруду на дві основні маси, і є визначальною для порівняння висоти та ширини стін і даху.

Гуцульська житлова будівля у плані має форму витягнутого прямокутника, зведеного з товстих колотих смерекових плениць. Покрівля даху — чотирисхила, покрита дерев'яною колотою дошкою. Частина даху, яка перекриває житлове приміщення, вирізняється крутим схилом, який плавно переходить на прибудови (притули, хліви) і згладжує гострий кут будівлі. На причілках біля гребеня даху — невеликі заломи, на яких вирізані слухові вікна для освітлення горища (поду) і випуску диму. Загальний вигляд гуцульської будівлі визначається формою даху, що складається з комбінацій схилів різної величини та кутів ухилу. Найкраще це простежується на обох ґраждах, які експонуються у МНАП НАНУ. Ґражда із с. Верховина має два двори (чистий і господарський) з хатою, коморами, стайнями і брамами, які покриті драницею. Комбіноване покриття на ґражді із с. Яворів надає закритому комплексу будівель оригінального вигляду. Ґонта на хаті і драниця на притулах чітко розділяють головну житлову частину будівлі й «менш важливу» — господарську. Різниця в довжині між ґонтом і «румункою» визначає кількісну рядність та їх розміри на дахах. По-



Хата, с. Розтоки, Міжгірський р-н, Закарпатська обл. (поч. XX ст.)

єднання вузьких і частих рядів («щирів») на хаті й ширших на притулах при певному освітленні утворюють оригінальну фактуру даху, не руйнуючи при цьому цілісність будівлі.

Інший спосіб покриття має стая із с. Германівка Верховинського р-ну Івано-Франківської обл.[30] Сезонна виробнича споруда з невеликим двосхилим дахом покрита півтораметровою колотою дошкою — посіжняком, який кріпиться до лат тиблями. Дах зведено із чотирьох рядів посіжняка й завершено ґарівницею. Дах, покритий довгим і широким посіжняком, з виступаючими тиблями та яскраво вираженою ґарівницею разом утворюють цільний масив і при невеликих розмірах будівлі справляють враження монументальності.

При всіх спільних рисах гуцульського й бойківського будівництва спостережено відмінності в їх архітектурному образі. Вони мають неоднакові пропорції, насамперед зумовлені різницею у висоті даху. Стрімкий, динамічний дах бойківської хати у своєму художньому вираженні відмінний від спокійного статичного даху гуцульської хати. При візуальному сприйнятті важливу роль відіграє покрівельний матеріал. Солом'яний дах бойківської хати в поєднанні з дерев'яним зрубом створює враження легкості, м'якості й витонченості, а силует майже чорного даху, покритого драницею чи ґонтом, і темні стіни гуцульської будівлі — більш приземисті і графічно чіткіше окреслені.

Вивчення покрівельних технологій допоможе справі реставрації дахів, а також продовжить життя пам'яток народної архітектури, що експонуються в українських скансенах.

[1] Пастирка із с. Рахів (Закарпатська Гуцульщина), де хата покрита соломою «внатрус», а бокові приміщення — колотою смерековою дошкою. Інший приклад — на садибі із с. Липовиця (івано-франківська Бойківщина): хата, стайня і шопа покриті соломою «китицями», а гребінь будівель завершено накладними дашками зі смерекової драниці. Дах млина із с. Пилипець (Закарпатська Бойківщина) знизу покритий двома рядами колотої дошки «драницею»,



Хата-пастирка, смт Рахів, Закарпатська обл. (поч. XX ст.)

далі, вгору, — двома рядами снопів «жуп», а ще далі — соломою «внатрус». Слід зауважити, що це єдиний у Музеї експонат, в якому поєднано три техніки покриття (драниця — «в щир», солома — «в жупи» і «внатрус»).

[2] Термін «Бог» зафіксовано в с. Нижня Рожанка Сколівського р-ну Львівської обл. від Кохана Степана Васильовича, 1921 р. н., у вересні 2006 р.

[3] Такою технікою покриті хата і стайня із с. Тerebля Закарпатської обл., що експонується в МНАП НАНУ.

[4] Аналог закарпатської «жупи».

[5] Бойківщина. Історико-етнографічні дослідження. — К., 1983. — С. 165.

[6] Термін зафіксовано в с. Тухля Сколівського р-ну Львівської обл. в Дидіва Йосипа Михайловича, 1924 р. н., у вересні 2006 р.

[7] Цей спосіб зафіксовано в с. Лавочне Сколівського р-ну Львівської обл. від Кавняник Марії Василівни, 1919 р. н., у вересні 2006 р.

[8] Так, принаймні, видалося авторові при уважному спостереженні й вивченні за покриттям у 2005 р. хати із с. Розтоки, що експонується в МНАП НАНУ. Покриття даху хати — комбіноване. Причілки та нижні чотири ряди чільного й зачілкового боків даху покриті «жупами», решта даху — «внатрус». Уся солома, що залишилася після в'язання «жуп», увійшла в покриття «внатрус».

[9] Посіжняк (від слова — сажень) визначав довжину дошки на ширину розведених рук. Термін зафіксовано в с. Криве Поле (присілок Крива) від Петріва Василя Юрійовича, 1926 р. н., у липні 2006 р. Слід зазначити, що за Буківецьким перевалом у селах Яворів, Снідавка, Річка і Соколівка цього терміна не зафіксовано.

[10] Термін «ґарівниця» зафіксовано в с. Криве Поле (присілок Діл) Верховинського р-ну Івано-Франківської обл. від Джоголюка Миколи Дмитровича, 1967 р. н., у червні 2005 р. та на присілку Крива від Петріва Василя Юрійовича, 1926 р. н., у липні 2006 р.

[11] *Верговський С.* Давнє народне будівництво українського та білоруського Полісся // НТЕ. — 1979. — № 2. — С. 75.

[12] Цей варіант зафіксовано в липні 2006 р. на стайні Джоголюка Миколи Дмитровича в с. Криве Поле (присілок Діл) Верховинського р-ну Івано-Франківської обл.

[13] Термін «колюче» побутує серед майстрів-покрівельників майже у всіх селах Гуцульщини.

[14] *Сополига М.* Народне житло українців Східної Словаччини. — Братіслава, 1983. — С. 117.

[15] «Мені було 9 років... Дідо крив хату... І не стало дідови колотих досок, так метра два покрити. У діда були нарізані такі вузонькі доски, то називали давно «тертиця». Ну, потом, каже то-то не буде стояти, бо то різане... То оказалося пізніше, я десь у сорок років чи у підесять дивлюся то-та доска колота загнила, такєво, а то-та, шо стояла якби десь років п'ять». Записано від Кохана Степана Васильовича, 1921 р. н., у с. Нижня Рожанка Сколівського р-ну Львівської обл. у вересні 2006 р.

[16] «Щир» — цей термін на Гуцульщині має ще одне значення, так називають кожен ряд покрівлі дошкою. Ряд або «щир».

[17] У МНАП НАНУ в експозиції «Карпати» виставлена хата-ґражда із с. Верховина Івано-Франківської обл.

[18] У МНАП НАНУ експонується хата із с. Великий Кучурів Чернівецької обл.

[19] У МНАП НАНУ експонується хата із с. Стеблівка Закарпатської обл.

[20] Нафтопродукт із високим умістом парафіну.

[21] Зразком такого покриття може слугувати хата із с. Теребля Закарпатської обл., яка експонується в МНАП НАНУ.

[22] У МНАП НАНУ експонуються хати із сіл Рекіти та Розтоки.

[23] У МНАП НАНУ експонується млин із с. Пилипець Закарпатської обл.

[24] *Сополига М.* Народне житло українців Східної Словаччини. — С. 115.

[25] Це засвідчують ілюстрації, надруковані на с. 117 у книжці М. Сополиги «Народне житло українців Східної Словаччини».

[26] Таку хату зафіксовано у вересні 2006 р. в с. Лавочне Сколівського р-ну Львівської обл.

[27] *Данилюк А.* Народна архітектура Бойківщини. — Л., 2004. — С. 95.

[28] *Жолтовський П.* Деякі особливості народного будівництва Українських Карпат // НТЕ. — 1978. — № 4. — С. 61–68.

[29] *Жолтовский П.* О пропорциях в народном зодчестве Украинских Карпат // Советская этнография. — М., 1975. — № 6. — С. 81.

[30] Стая розміщена в МНАП НАНУ і є єдиним експонатом, в якому збережено автентичний дах.

The article is based on expeditionary materials and archive sources. The author attempts to analyse the independent aspects of traditional building of Transcarpathia oblast. The author focuses on the roof techniques which were common in Hutsulschina and Boykivschina and their influence on formation of the roof of the building.

АРХАЇЧНІ ФОРМИ ОБРОБІТКУ ЗЕМЛІ В ЛЕМКІВСЬКИХ СЕЛАХ ВЕЛИКОБЕРЕЗНЯНЩИНИ

Євгенія ГАЙОВА

Великоберезнянський р-н (до 1953 року — Великоберезнянський округ) розміщена на північному заході Закарпатської обл. Межує з Турківським р-ном Львівської обл., Перечинським і Воловецьким р-нами Закарпатської обл. На заході — із Словаччиною, а на півночі — з Польщею (див. карту).

Район цікавий тим, що його південно-західна частина територіально сумісна зі словацько-польським етнічним пограниччям лемків [1], а на півночі — з бойками [2].

Історико-етнографічне районування Великоберезнянського р-ну заслуговує на більш детальне вивчення, оскільки по-різному вчені позначають на картах кордон між Лемківщиною та Бойківщиною.

Зібраний і опрацьований експедиційний польовий матеріал (2002—2005 рр.) у селах Стричава, Княгиня, Загорб, Стужиця, Домашино, Ужок, Волосянка, Тихий, Гусний, Люта, Сухий, Смерекове, Буківцеве, Чорноголова, Мирча, Сіль, Великий Березний переконує, що північна частина району, яка прилягає до Турківського р-ну Львівської обл. і до Воловецького р-ну Закарпатської обл., — це лемківсько-бойківське пограниччя, яке простягається по селах Ставне, Лубня, Волосянка, Тихий, Сухий, Люта, Костринська Розтока.

Особливості цього порубіжжя проявилися в побудові дерев'яних храмів XVII—XIX ст., в яких поєднано традиційні бойківські та лемківські школи культової архітектури, у традиційних типах сільських поселень, характерній однорядній забудові двору, типах і варіантах народного житла, внутрішньому плануванні жилого приміщення, мові.

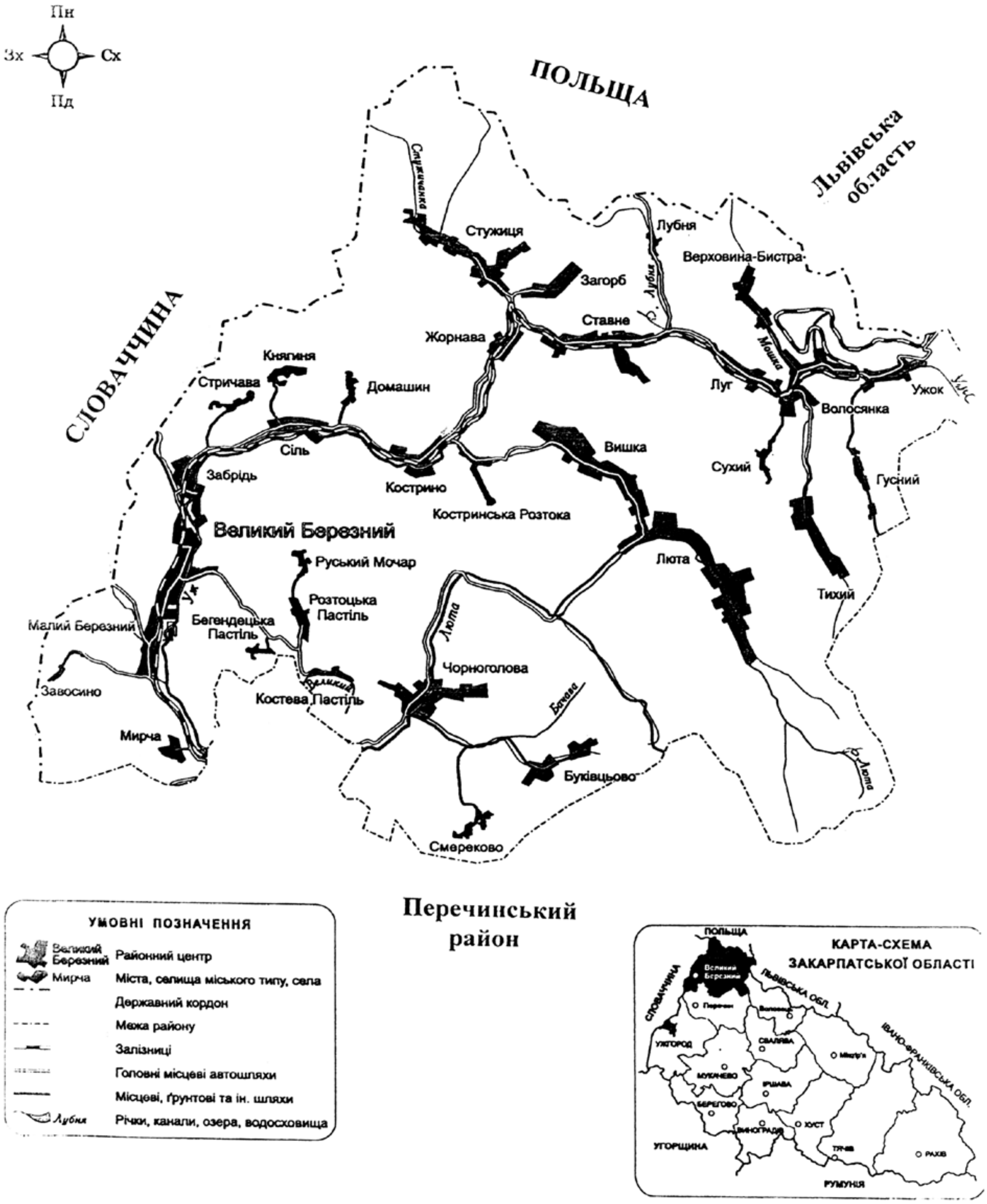
Вивчення про трудову діяльність лемків досліджених сіл Стричава, Княгиня, Загорб, Стужиця, Домашино, Смерекове, Буківцеве, Чорноголова, Мирча, Сіль, Великий Березний із літературних джерел та експедиційних польових матеріалів автора за 2000—2006 рр. виявили, що в XIX ст.— 40-х роках XX ст. основу виробництва становило натуральне господарство.

Основне заняття жителів — землеробство, скотарство. Значною мірою були розвинені



Подовжена хата в плані: хата-сіни-комора-пивниця-стайня

ВЕЛИКОБЕРЕЗНЯНСЬКИЙ РАЙОН



домашні промисли й ремесла, насамперед, що пов'язані з веденням сільського господарства. Оскільки промисловість не забезпечувала селянина різноманітними знаряддями праці, і купівельна спроможність була низькою («купувати не було за що»), то їх виробляли селяни-хлібороби, які поєднували основне заняття з ремісництвом.

Промисли при землеробстві були додатковим заняттям, мали сезонний характер і

припадали на час, вільний від землеробських робіт, заготівлі сіна — осінь, зиму та ранню весну. Лемки працювали на тартаках, гутах, фабриках, млинах, лісосіках, на залізниці, у кар'єрах. Працювали столярами, стельмахами, пічниками, будівельниками, боднарами, ковалями. Возили кльоци, тесали дерево, заготовляли клепки, луб'я, гонти, різали вручну дошки, будували будинки.

Щоб вижити, люди, окрім землеробства і скотарства, займалися бджільництвом, рибальством, полюванням, збиранням грибів та ягід. У досліджених селах були розвинені різні ремесла: ковальство, римарство, стельмахування, теслярство, столярство, бондарство.

У домашніх умовах виготовляли речі щоденного вжитку: одяг, взуття, домашнє начиння. Ткали полотно, виготовляли саморобне сукно, шили постоли, чоботи, плели личаки. Професійних шевців, ткачів було мало, бо на їхні вироби накладали великі податки.

Етнографічне дослідження (2001–2006 рр.) традиційних форм сільського господарства у Великоберезнянському р-ні довело, що в лемківських селах Стричава, Княгиня, Загорб, Стужиця, Домашино, Ужок, Волосянка, Тихий, Гусний, Смерекове, Буківцеве, Чорноголова, Мирча ще залишилися давні традиційні архаїчні форми підготовки землі під посів, обробітку землі, сільськогосподарської техніки й знарядь праці. Це, зокрема, знаходило своє відповідне звучання в діалекті досліджуваних сіл: у назвах кутків (гуштаків), вулиць, полонин, лісових полян, зворів, які містяться в селах і навколо них. Наприклад: «Посіч», «Поруб», «Лазовиця», «Хаща», «Діброва», «Мочар», «Дубник», «Гниляк», «Горб», «Чертіж» (звільнена від лісу площа), «Згар», «Погар», «Зруб», «Пасіка».

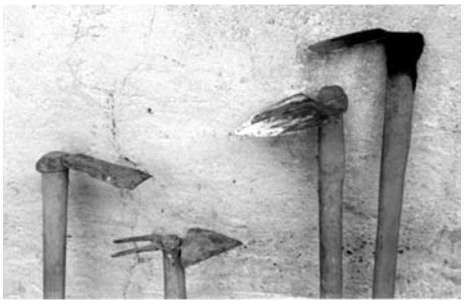
Більшість територій досліджених сіл Великоберезнянщини вкрито лісами, решту використовують під пасовиська, луки, перелоги, незначна частина загальної сільськогосподарської площі є орною землею. Наприклад, села Стричава, Княгиня, Загорб, Стужиця, Ужок оточені горами, які сягають від 700 м до 3000 м над рівнем моря. Гори покриті буковими й смерековими лісами, полонинами; на схилах кожен господар мав частину землі, відведену для заготівлі сіна. Це підтверджує і Й. Касара в статті «Короткій опис с. Ужка» (зберігається в шкільному краєзнавчому музеї) 1901 року: «Земля в селі гориста і скалиста, найбільше угрів має Кмент — 30 угрів, а останнє по малих частках належить селянам. Буковий, дубовий, ясеновий, яворовий, яловий ліси в більшій частині завжди належали державі. Полонин не є зовсім. Земля тут неплодородна. Орні землі знаходяться на гористих місцях, котрі тяжко гноїти і орати. Із того, що тут довга і морозна зима люди сіють лиш овес, яроє жито «ярець», кромплі (картоплю), капусту, зеленину».



Краєвиди с. Стричава. Гора Княгиниця. На горі висаджено тичену «фасую», картоплю «крумплі», буряк, моркву, кропець



Дерев'яні граблі. Ручка з «рощепу» «ліски» не парить руку під час роботи



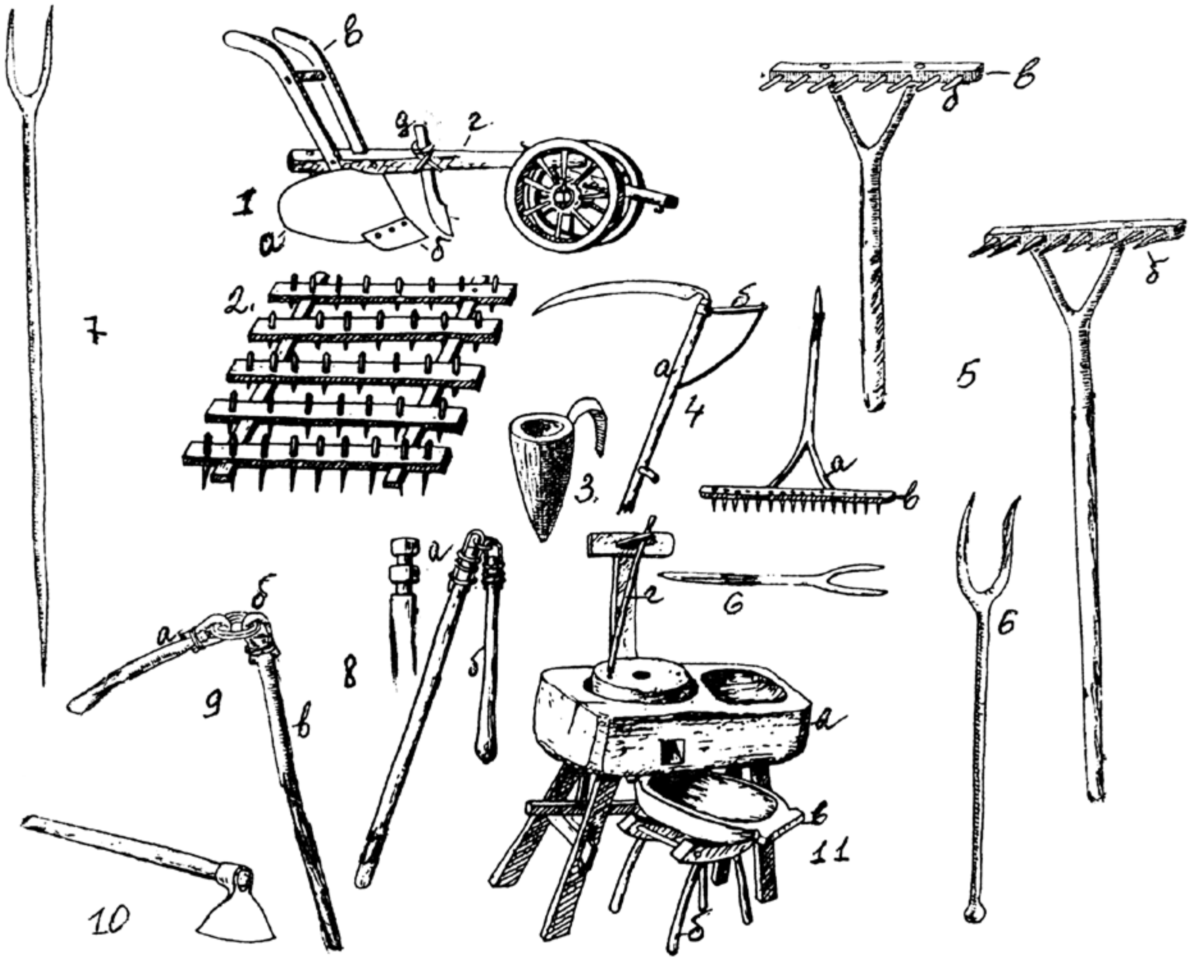
Мотики. Гірську кам'янисту землю очищали від лісу, пнів, каменю мотиками і чеканом. Чекан був двосторонній — одним кінцем камінь підважувався, а другим — вибирався із землі



Чекан



Мотика



Знаряддя: 1. Плуг (а — полиця, б — «широке залізо», в — чепіги, г — гряділь, ґ — «довге залізо» (чересло); 2. Борона; 3. «Кусник», «курчак», кісник із каменем; 4. Коса (а — «куся», б — «коблук» на зерно); 5. Граблі (а — ручка з рощепу «ліски» (ліщини) — це дерево не парить шкіру руки під час роботи, б — зубки, в — валок); 6. Дерев'яні вила для скиртування соломи («вили»); 7. Дерев'яні вила для скиртування сіна; 8. Ціп (а — головка, б — билень із бука, ґлоґа); 9. Ціп (а — билень, б — зв'язь із шкіри, в — «ципельнянка»); 10. Мотика; 11. Млинець (а — основа з бука, б — «столець», в — опалачка (дерев'яна миска-довбанка), г — ручка).

Як свідчать інформатори й літературні джерела, для збільшення посівних площ потрібно було розчищати лісові території. Така форма поповнення посівних площ у гірсько-лісовому ландшафті — традиційна, для якої характерне вирубно-вогневе господарство — від підсічки до орного поля.

Поселившись у високогірній частині Закарпаття, лемки викорчовували та випалювали лісові простори, щоб мати землю для посіву. У перші роки оброблена земля давала селянину хороший урожай, проте поступово перетаорювалася на маловрожайну. Її залишали перелогом і заготовляли під посів іншу ділянку, а на перелозі, що заростав травою, пасли худобу, одночасно удобрюючи землю. Через кілька років переліг орали, а худобу випасали на іншому місці. Частину землі, що обробляли й засівали, називали цариною, а іншу, яку залишали для випасання худоби, — толокою. Таку систему господарювання найменували двопільною. У досліджених високогірних селах із поширеним заняттям скотарства двопільність існувала до 50-х років XX ст.

С. Павлюк наголосив, що на Лемківщині була вироблена дворічна, т. зв. толоко-царинна, система, коли регулярно частину поля в перший рік засівали вівсом, а на другий — випасали худобу [3, 104].

На зміну двопільній системі господарювання прийшла трипільна. Усі землі, які належали селу, ділили на три частини: на одному полі засівали ярину, на другому — озимину, а третє поле залишали перелогом, де випасали худобу. Така система господарювання існувала протягом століть і ніхто із селян її не порушував. Зі середини XIX ст., із впровадженням нових сільськогосподарських культур (картопля, кукурудза) та розведенням великої рогатої худоби, трипільна система господарювання почала занепадати.

Процес підготовки ґрунту до посіву в гірських селах Лемківщини формувався на основі традиційної культури землеробства, яка була розповсюджена в регіоні Карпат. Потрібно наголосити на регіонально-етнічній особливості підготовки ґрунту для посіву — вирубно-вогневому землеробстві, характерному для Великоберезнянщини, яке масово було поширене до 50-х років XX ст. і побутує ще й нині.

За опитуванням, наділяли землю кожному по-різному: хто скільки придбав, очистив від лісу, розробив, перейшло від родини. Залежно від того, «хто кулько мав поля, то стільки ж і худоби було, бувало що і до 10 корів мав ґазда» (с. Смерекове). Кожен із жителів стверджував, що «гірську землю важко обробляти під «ярь» (посів), вона кам'яниста і потребує очищення від лісу, пнів, каменю, доброго угноєння» — багато часу витрачали на підготовку землі під посів [4]. Проте лемки любили землю. «З полем завжди говорили, так як і з живою людиною. Земля для людей була всім,



Польові колиски. Фото Є. Гайова

бо «тут, крім землі, гір та лісу нічого більш немає». У кожного поле було не на одному місці, а розміщене більшими чи меншими частинами по горах, горбах, у долинах. Інколи до свого наділу добиралися довго, тому в поле йшли на цілий день. Як і колись, так і зараз під час робіт розкладають багаття, навіть літом, коли копають картоплю, складають сіно, проте не відразу, а «коли починає допікати мошва різна, то дим її відганяє» (с. Стричава).

Вогнище завжди хрестили, промовляючи: «Всі ангели прилітайте, а чорти тікайте». Коли йшли з поля, то з ним, як з людиною, прощалися: «На добраніч, полечко», або «Полечко, живи щасливо», а також гасили вогонь або навколо добре обкопували чи обсапували («обібрували»), щоби нічого не загорілося.

«Поле кожен собі збільшував завдяки рубці лісу (сікли ліс) — то були нові пасіки» (с. Смерекове, Буківцеве). Ділянку під пасіку знаходили індивідуально. Якщо це був громадський ліс, то всі питання з'ясовували з громадою. У поміщицьких, попівських лісах підсічки проводили за згодою власника і здебільшого тоді, коли вирубували деревину для певних потреб або впорядковували лісовий масив [5].

Підготовку землі під посів починали з повалення дерев, вирубування кущів, які росли на цій ділянці. Кожен господар, вибравши ділянку, визначав для себе час рубки — час «пасічити». Чітко встановленої пори вирубування не було, про що свідчать інформатори в експедиційних дослідженнях. Рубати дерево найкраще в літню пору — воно швидко просихає і добре згорає, але в давні часи дерево валили лише взимку та пізньою осінню (селяни мали більше вільного часу, а в дереві припинявся рух соку). Траплялося, що підсікали і навесні, коли добре відстає кора від дерева.

Зрубану ділянку називали «зруб», «пасіка», «чертіж» (села Чорноголова, Стричава, Гусний, Волосянка), що зафіксовано в багатьох селах у назвах кутків, гуштаків, пагорбів, полонин [6].

Наступний етап вирубно-вогневого хліборобства — спалення добре просохлого поваленого або підсіченого дерева, хмизу. На ділянках із підсіченими стовбурами спочатку спалювали підсохле листя, гілля, хмиз. Від вогню водночас загоралися і підсічені підсохлі дерева. На таких ділянках залишалися ще пні — орати плугом було незручно, тому сіяли зерно, просо, льон, коноплю, картоплю.

Кожен селянин мав досвід, переданий від прадідів, скільки часу потрібно для пропалювання ґрунту, щоб не перепалити його, не знищити верхній родючий шар. Наприклад, піщані ґрунти пропалювали недовго. Глинисті також могли затвердіти від високої температури вогню. «Вогонь при вмілому дозуванні хоч і

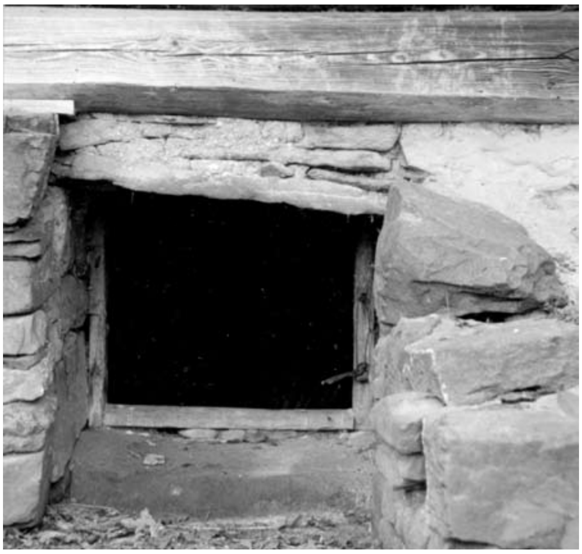


Сухе скошене сіно складають у копиці. Скошену команицю (конюшину для просушування) навішують на "стріпачку" (с. Сіль)



Рупа для зберігання овочів в с. Загорб

випалював частину гумусу, проте покращував фізичні властивості ґрунту (здатність поглинати повітря і засвоювати вологу), що позитивно впливало на ріст і розвиток рослин. Крім того, рослинні рештки після пропалювання перетворювалися у мінеральне добриво для висіяних культур, які підживлювалися ще і добутим попелом» [7, 57]. Випалені ділянки в досліджених селах називали «згар», «погар», «палена пасіка». Попіл рівномірно розгрібали по всій пасіці, прибирали не спалені частини. Висівали зерно на другий чи третій день, аби все вихололо. На пасіках сіяли по-різному: було так, що сіяли в попіл, а потім прикопували мотиками, або спочатку прокопували всю площу мотика-



Фрагмент чолової стіни, де під хатнім вікном у фундаменті є "вушко" (вікно) в пивницю, куди зручно зсипати-гарбузи-(картоплю) назиму. Його закривали деревом, сіном, каменем. «Вузере́ць», «вукно»



Пивниці будували окремо від хат на узвишшях, пагорбах, на сухих місцях, в яких зберігали овочі, фрукти. Фото Є. Гайова

ми, змішували попіл із землею, а поверх сіяли зерно й загрібали дерев'яними граблями. Сіяли руками з мішка («сіючи, розкидали зерно правою рукою — вона май удатна»), який закріплювали за спиною. На таких пасіках ніколи не застосовували плуга та коси, скошували лише серпом, оскільки ще залишалися пні.

На другий рік землю обробляли мотиками, викорчовували трухляві пні, що залишалися після спалювання, чеканами вибирали каміння. Чекан був двосторонній (з однієї сторони, гострим кінцем, підважували камінь, а другим кінцем — мотикою — вигрібали його із землі). Пасіку використовували доти, доки попіл залишався в землі як добриво, яке давало гарний урожай. Старожили стверджують, що таку пасіку використовували не більше чотирьох років.

Попелом удобрювали не тільки пасіку, але й орну землю. Хто мав свій ліс, то привозив



Нижня частина пивниці-сипанець — складена з каменю, в якій зберігали городину

дерева просто на поле. Їх обрубували від гілля, сушили, потім спалювали, інколи додавали стару солому, хмиз. Попіл рівномірно розкидали по ріллі й приорювали.

За умов маловрожайної лемківської землі та сильних морозів вирощували лише овес та ячмінь. У високогірних селах жито і пшениця часто вимерзали.

Якісно оброблену й удобрену землю засівали більш вибагливими культурами (коноплі, льон, картопля), а в пісну, виснажену — менш вибагливими. Кожен свої шматки землі, обдумуючи, що буде сіяти на наступний рік, розподіляв на посіви зернових, садіння картоплі, під пасовиська.

На землях, що прилягають ближче до села, вирощували, як правило, коноплі, «лен» і різну городину. Цю землю і зараз щороку обробляють й угноюють.

У с. Стричава старожили розповідали, що до 90-х років XIX ст. землю обробляли дерев'яним плугом, на початку XX ст. з'явився в плузі металевий наральник, який виготовляли в селі ковачі (ковалі), «купувати фабричний плуг не було за що». У плуг впрягали волів, рідше — коней.

Оскільки селяни мали небагато орної землі, а зерно цінували («кусень хліба кожен хотів мати»), то і до сьогодні зберегли чимало народних вірувань, пов'язаних із майбутнім урожаєм. Усіх цікавило: а яка ж погода буде цього року, що найкраще сіяти, садити, на що буде гарний урожай? Тому на Святий вечір у кожній хижі (хаті) ворожили. «В п'єцу на черінь клали дощечку, на яку викладали жарини: на картоплю, жито, овес, яблука.., а вранці дивилися — котрий вуглик прогорів дотла, на те буде врожай, а котрий погас — урожаю не буде» (майже в кожному досліджуваному селі).

По селах будь-яку роботу люди починали зі словами: «Господи, Боже, поможи, дай добрий урожай», або «Господи, дай в добру пору почати, та й в здоров'ї зібрати», або «Господи, благослови, щоб росло», перехрещувалися і починали робити. Також дотримувалися впродовж усього року ритуально-традиційних обрядів, замовлянь, які зберегли досвід і практику засівання, вирощування та збирання хороших врожаїв.

«Ярувати» (орати, сіяти) починали в березні, приповідали, що «настає марець (березень) — треба вчасно посіяти ярець (жито)». Сіяли з приходом весни, переважно після свята Благовіщення, коли «ярь прийшла лем» (с. Стричава), «з плахтини, яку прив'язували спереду, лівою рукою її притримували, а правою («лем удатніша») розкидали зерно по полю» (села Мирча, Чорноголова, Сіль).

Перший виїзд господаря в поле з плугом супроводжували багатовіковими традиційними магічно-ритуальними обрядами, які збереглися до наших днів. «Коли в яри йшли», то брали із собою проскурку, яку подрібнювали на мілкі крихти і додавали до зерна, яке ви-



Краєвиди с. Мирча. Поле у селянина було розкидане кусками по долинах, горах навколо села

сівали (села Смерекове, Княгиня). Перед виходом в «ярь» свяченою водою окроплювали сіяча, воли, плуг — всіх і промовляли: «Бий, Бог, благословив, бий би родило» (с. Сіль), молилися. «А вечерком, коли приходив челядник з першої оранки, а я ся сховала за двері, взяла у канточку (горня) студеної води і вилила йому у твар (обличчя), аби він здригнувся, аби лем його сон не імав (не брав) під час оранки. Так нам ще дітям робили старші (лляли воду в обличчя), коли ми вперше виганяли пастися худобу на пашу, аби не спали, пасучи лем маргу (худобу), та не потратили (згубили) її» [8].

У селах Стричава, Стужиця старожили розповідали, що вперше йшли в поле на свято Сорок святих (22 березня): «Прийшовши до поля, клали огень і сіяли розсаду на капусту. І з цього часу починали ярувати, орати».

Донині в селах Смерекове, Волосянка, Гусний, Стужиця зберігся такий звичаї: виходячи на першу оранку, у плуг із запряженими волами клали яйце, а челядник мусив так із худобою і плугом пройти, щоб яйце залишилося цілим. Ґазда забирав його і приорював у першій борозні. У селах Стричава і Княгиня, коли вперше ярували, зав'язували в шматину хліб, клали посередині ярма, а бики цілий день його носили, «так робили для того, аби лем хліб родив» [9].

З городніх культур наприкінці XIX ст. переважно садили картоплю («гарбузи», «крумплі»), а також тичену «фасулю» (квасолю), капусту, часник, цибулю; сіяли «огурки», буряк, моркву, кропець (кріп), петрушку, «редьков» (редька), колораб, горох, брукву.

Серед технічних культур здавна найпоширенішими були льон та коноплі.

З осені сіяли зимове жито. Навесні сівбу починали з вівса або ярого жита, ячменю («ярець»), потім орали під кукурудзу, білу і чорну «татарку» (гречка), «бор» (просо), коноплі, «гарбузи» (картопля), різну городину. Поблизу хиж орали землю під коноплі, городину [10].

Коноплі сіяли в травні, коли земля вже була прогріта.

Турбота про гарний врожай виявлялась як у практичних, так і магічних заходах, що відбувалися під час календарних свят. Щоб зібрати гарний врожай, після посіву оберігали поля. Наприклад, у селах Смерекове, Стричава, Буківцеве, Стужиця, Княгиня в липні, коли на зернових наливався колос, освячували поля, аби дозрів урожай, аби град не понівечив поле, не спалила перелетиця (блискавка), аби від злив колос не поліг. Після служби Божої вся процесія йшла в поля: «Жони лем із жита сплітали віночки, клали на хоругви, священник в полі читав Євангелію і освячував поле на чотири сторони». «Раніше робили і тепер так, щоб не понищило поля. Коли на село надхо-



Кут «Поруб» у селі Буківцеве

дить буря, церковник йде дзвонити і розбиває дзвоном бурю, відводить її від села. У дзвін раніше дзвонили, коли траплявся в селі пожар, таким способом скликали людей на допомогу» [11].

Користувалися і різними ритуально-містичними діями, які передавали з покоління в покоління. А було і так, що обітниці на збереження врожаю давало ціле село і протягом століть виконувало їх. Наприклад, у с. Смерекове в середині XIX ст. декілька літ поспіль злива нищила достиглі поля, і всі люди перед Богом у церкві дали обітницю, про яку розповів мені Іван Попович: «В нашому селі всю роботу і давно, і тепер починають робити у вівторок, і ніхто не косить у п'ятницю. Колись при великій зливі й бурі старі люди зреклися цілим селом у церкві, що в п'ятницю ніхто не буде косити, просили Бога, щоби буря обходила село і не нищила хліба. У п'ятницю роблять різну роботу, лем не косять. І до сьогоднішнього дня ми цієї клятви дотримуємося, і не порушуємо даної Богу ще прадідами й дідами обітниці».

Діти теж мали роботу, «вони сокотили (охороняли) від потят (птахів) свої поля з пшеницею аж до жнив. Кожен на своєму полі робив такий стільчик, і то лем діточки на нього ставали і цоркотіли деркачами».

На Святу неділю (Трійця) освячували поля після служби в церкві, усі йшли до нив, плели невеличкі віночки на павіси (хоругви). Священик і «нарід» (народ) молилися, читали захисні молитви «Отче наш», «Богородице, Діво, радуйся», щоб врожаї залишалися неушкодженими бурею, вогнем, градом. По всіх селах влітку кропили йорданською водою поля, коли приходила посуха.

Залежно від погоди та стиглості зерна, починали жати: коли вже скошували сіно, коли з південних районів Словаччини поверталися із сезонних робіт селяни, де зерно дозрівало раніше. У першій половині серпня косили — «серпи гріли». Відтак народ зберіг приповідку: «Август багач на новий калач, ще й про запас збирач».

Зерно намагалися зібрати до першого осіннього свята Іллі: «Ілля громами мече — у поле жати кличе». Тому що після Іллі могли початися затяжні осінні дощі. Людська пам'ять зберегла роки, коли «прийшов Ілля і наробив



Краєвиди лемківського селі Княгиня. Фото Є. Гайова

у полі гнилля», бо перестигле жито важко збирати з розмоклих полів.

Коли розпочинали жати, ставали перед нивою навколішки. Помолившись, брали жмути стеблин, скручували перевесло і опоясувалися ним. При цьому промовляли: «Дав лем, Боже, жнив дочекати, дай нам сили й здоров'я урожай зібрати». Хрестилися і проказували: «Господи, Боже, помагай усім людям і нам» — і починали жати.

До 30—50-х років XX ст. жали переважно серпом. Косою спочатку косили ячмінь і невисокий овес. Косили лише чоловіки. Ячмінь і овес збирали на покоси, на землю (на валок), залишали їх на два-три дні просохнути, а потім перевеслом зв'язували в снопи. Верхній сніп називали «ряса», нижній — «гузиря». Снопи складали в копи «мандель» (10—30 снопів). Інколи снопи накладали навколо палиці, забитої в землю.

Жито жали дозріле, але таке, яке не сипалося. Усе в'язали в снопи, складали в напівкопи в хрестці — колоссям у середину, а гузирем назовні. Зверху накривали снопом «попом» і так «схло» (сохло). Звозили додому й молотили ціпами в пиливні, потім — молотарками («вони були лем у заможних селян»), віяли з дерев'яного корита на верету. «У кориті упалали (підкидали), щоби полова увіяла гет (відійшла)», або в пиливні відчиняли обоє дверей, щоб був протяг, і дерев'яною віячкою підкидали його в напрямку вітру. Вітер відносив полову та більш якісне зерно вперед. Те, що впало попереду, відбирали для посіву, а гірше — на їжу. Посуд, яким міряли зерно, називали корець (25 кг), півкорець, четвертина, восьминка. Чотири кірця становили один коблик.

Солому й сіно складали в обороги. Це чотири рухомі стовпи з рухомою стріхою, яку опускали та підіймали, кріпили чопами. Обмолочували від осені й до Різдв'яних свят.

Очищене зерно мололи на млинках (жорна), зберігали в засіках, які стояли в коморах, сінях, на подах (горищах). Жорна робили з букового дерева, а ручку — з ясеня.

Городину зберігали в ямах. Копали на сухих горбах круглі неглибокі ями, зсипали овочі, прикривали листям, отавою, а зверху —



Кліть із с. Стричава для зберігання овочів у сипанці. Струблена кліть — верхня частина пивниць, дах покрито жупами-(сніпками)

землею. Такі ями називають «рупа», «копа». У с. Стричава яблука зсипали на землю, прикривши глиною, землею.

У досліджених селах городину та фрукти і нині зберігають у «струблених» (зрубних) пивницях (сипанець) — яма, розміром 4 м × 2,5 м, яка всередині обкладена каменем. Зверху над нею виведені букові стіни, які прикриті чотирисхилим дахом, вкритим «жупами» (житні снопи) або ґонтом. Також поширений традиційний вид зберігання городини — у пивницях, які вимурувані під щитовою (причілковою) стіною хижі. За умови великих перепадів ґрунту на місці, де мали закласти хижу, площу вирівнювали каменем. Інколи такі фундаменти сягали 1 м—1,5 м заввишки, і їх використовували під пивниці [12].

Під час експедиційних відряджень у с. Загорб доводилося бачити у дводільній напівкурній хижі початку XX ст., уздовж затильної стіни, у сінях високу загороду, збиту з дощок, куди восени зсипають картоплю. В іншому випадку (хижі) (зафіксовано в садибі Дяковця Василя Федоровича) зберігають картоплю в «рупі» (яма), викопаній у сінях, яку накрито дошкою. Спускаються всередину по лазиві (драбині) [13].

У високогірному с. Буківцеве у дводільних «струблених» (зрубних) хижах початку XX ст. спостережено й інші «рупи» посередині хижі, в яких у морози городина не промерзає, а в сінях у «рупі» може промерзнути. Такі ями були традиційні і для сіл Стричава та Княгиня.

У кожній сім'ї існував певний розподіл праці на жіночу та чоловічу. Чоловіки здебільшого працювали в полі, а жінки — у городі. Хоча при заготівлі сіна жінки допомагали чоловікам просушувати, перевертати сіно. Дорослі діти допомагали батькам у полі й городі, менші дівчатка бавили дітей, а хлопчики пасли худобу.

1. *Подолак Я.* Деякі архаїчні форми обробітку землі в районі Верхньої Цирохи // Наук. зб. Музею української культури. — Пряшів, 1979. — Т. 9. — Ч. 2; *Удварі І., Сополига М.* До питань соціально-економічного становища русинсько-українського населення Спиша в часи Марії-Терезії // Наук. зб. Музею української культури. — Пряшів, 1992. — № 13; *Ванат І.* Нариси новітньої історії українців Східної Словаччини. — Кн. 1 (1918—1939). — Братіслава — Пряшів, 1979; *Тарнович Ю.* Матеріальна культура Лемківщини. — Краків, 1941; *Мушинка М.* Нариси етнографії: Південь // Лемківщина: Земля, люди, історія, культура. — Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто, 1988; *Латта В.* Атлас українських говорів Східної Словаччини. — Братіслава; Пряшів, 1991; *Парікова М.* Традиційні види зимового транспорту в районі Верхньої Цирохи // Наук. зб. Музею української культури. — Пряшів, 1979. — Т. 9. — Кн. 2. — С. 167—181; *Мушинка М.* Народні промисли та ремесла // Лемківщина. — Т. 2.
2. Бойківщина: Історико-етнографічне дослідження. — К., 1983; *Павлюк С.* Традиційне хліборобство України. — К., 1991; *Павлюк С.* Народна агротехніка українців Карпат другої половини XIX — початку XX ст. — К., 1986.
3. *Павлюк С.* Традиційне хліборобство України. — К., 1991.
4. Польові дослідження автора за 2002 р.
5. *Подолак Я.* Деякі архаїчні форми обробітку землі в районі верхньої Цирохи // Наук. зб. Музею українськоі культури в Свиднику. — Пряшів, 1979. — № 3.
6. *Гайова Є.* Наукове обґрунтування до тематико-експозиційного плану хати із с. Стричава Великоберезнянського р-ну Закарпатської обл. 2006 р.
7. *Павлюк С.* Традиційне хліборобство України. — К., 1991.
8. Польові дослідження автора за 2005 р.
9. Польові дослідження автора за 2002 р.
10. Польові дослідження автора за 2002 р. і 2004 р.
11. Польові дослідження автора за 2005 р.
12. *Гайова Є.* Наукове обґрунтування до тематико-експлуатаційного плану хати із с. Стричава Великоберезнянського р-ну Закарпатської обл. 2006 р. Розділ «Архітектурно-конструктивні особливості будівель».
13. Польові дослідження автора за 2004 р.

This article is a result of the field expeditionary research in villages of Lemky in Verkhni Bereziv region. The author tells about the archaic forms of farming.

ОСОБЛИВОСТІ СТАНОВЛЕННЯ Й РОЗВИТКУ ЕТНОГРАФІЧНОГО МУЗЕЙНИЦТВА НА ПІВДНІ УКРАЇНИ В XIX — НА ПОЧАТКУ XX СТ.

Тетяна ВЕЛИЧКО

Ще в давні часи людство виробило різні форми передачі соціального досвіду. Однією з форм збирання, інтерпретації та зберігання культурного досвіду стали музейні установи. Музеї етнографічного профілю не тільки зберігають і експонують предмети етнокультурної спадщини, а й відображають складові етнічної ідентичності, сприяють етнокультурній свідомості суспільства.

Особливе місце в етнографічній музейній мережі України посідають музеї Півдня, важливою рисою яких стала спеціалізація на збиранні, зберіганні й пропагуванні традиційно-побутової культури різноманітних етнічних груп України.

Основні тенденції розвитку етнографічної музейної справи вищезазначеного періоду в Російській імперії, до складу якої входили також південноукраїнські землі, відбиті в статті А. Разгона[1]. У фундаментальному дослідженні Г. Скрипник «Етнографічні музеї України. Становлення і розвиток» розглянуто проблематику етнографічного музейництва всіх регіонів України, зокрема Півдня[2]. Окремі роботи присвячені етнографічним музеям Кримського півострова, серед них — дисертація Л. Григор'євої «Історія вивчення етнічних культур і розвиток музейної етнографії Криму (40-і рр. XIX — поч. XXI ст.)»[3].

У працях з біобібліографістики кримського науковця А. Непомнящого також порушено питання історії етнографічного дослідження населення Кримського півострова в XIX — на початку XX ст., зокрема становлення музеїв зазначеного періоду[4]. Очевидно, що названими роботами тематика музейної етнографії Півдня України не вичерпується, а визначення особливостей етнографічного музейного будівництва в регіоні ще тривалий час потребуватимуть пильної уваги дослідників.

Перші музеї, що виникли на початку XX ст. на Півдні України, були археологічного профілю: в Миколаєві (1806), Феодосії (1811), Одесі (1825), Керчі (1826). Їх заснування було пов'язане з відкриттям унікальних античних пам'яток у Північному Причорномор'ї та необхідністю охорони та збереження археологічних знахідок.

Як зазначають російські й українські дослідники історії етнографічного музейництва, етнографічні музеї є складовою етнологічної науки[5]. Різноманітні джерела свідчать про зростання інтересу до народознавчих досліджень на Півдні у 30–60-х рр. XIX ст. Упродовж XIX ст. економічним, адміністративним, науковим і культурним центром Новоросійської губернії (до 1889 р.) була Одеса. Саме в Одесі виникають перші на Півдні України наукові товариства: у 1828 р. — Товариство сільського господарства Південної Росії (далі — ТСГПР), у 1839 р. — Одеське товариство історії і старожитностей (далі — ОТІС), з діяльністю яких пов'язано становлення пам'яткоохоронних і деякою мірою народознавчих студій.

Хоч основною метою ТСГПР було сприяння розвитку сільського господарства регіону, проте його члени приділяли значну увагу вивченню досвіду господарювання багатонаціонального населення краю. З 1836 р. розпочався збір статистичних даних з різних галузей сільського господарства за визначеною програмою[6]. Публікації про методи господарювання різних етнічних груп регіону (кримських татар, циган, менонітів), надруковані на сторінках періодичних видань товариства, містили цінний етнографічний матеріал[7].

Першою музейною збіркою, що також мала етнографічне значення, стало зібрання Музею сільськогосподарських знарядь ТСГПР (1832–1866 рр.). Музей виник як публічна

установа, що мала на меті не тільки зберігання, а й поширення вдосконалених знарядь виробництва серед населення. Протягом перших десяти років у музеї зберігалася «повна колекція знарядь для обробки ґрунту»[8]. Але в 1866 р. більшість експонатів було передано Новоросійському університету. Існування музеїв у той час залежало від діяльності окремих осіб, і музеї, особливо в провінції, ще не стали самостійним явищем.

Особливе місце в розвитку науки Новоросійського краю належить найстаршому й найавторитетнішому Одеському товариству історії і старожитностей, що протягом тривалого часу визначало напрями наукового дослідження південного краю. З моменту утворення воно проводило дослідницьку роботу в кількох галузях: археологічній, охороні пам'ятників, археографічній за домінування першої. Етнографічні дослідження не відокремлювали в самостійний напрям діяльності товариства, але інтерес до різноманіття побутової культури населення регіону простежується упродовж усього часу роботи ОТІС. По-перше, під охороною пам'яток розуміли не тільки матеріальні об'єкти, залишки минулих епох, а й пам'ятки духовної культури, тому вже в першому Статуті товариства говориться про необхідність фіксування фольклорних пам'яток, звичаїв, обрядів тощо[9]. По-друге, збережені й опубліковані товариством археографічні джерела дають багато цінних відомостей стосовно заселення краю різними етнічними групами, етапів етнічної історії різних народів, етногенезу деяких етнічних груп. На сторінках «Записок ОТІС» друкують спогади мандрівників різних часів, в яких трапляються описи зовнішності, звичаїв, одягу, житла населення краю. По-третє, у статистичних відомостях є важливий матеріал щодо етнічного складу регіону, чисельності, занять, віросповідання тощо.

Так, уже перший том «Записок ОТІС» містить суто етнографічний матеріал про весільні звичаї населення Бессарабії, історію та культуру різноетнічного грецького населення — маріупольських і балаклавських греків, а також фольклорний матеріал про Перекоп і виникнення Вірменського базару на півночі Кримського півострова[10]. У рамках археографічної роботи членами ОТІС було порушено питання історії, релігії та культури кримських караїмів. Ще в 1839 р. товариство доручило А. Фірковичу (на той час — вчителеві караїмського училища в Євпаторії, згодом — відомому збирачеві давніх рукописів) пошук документів із караїмської історії. До музею товариства А. Фірковичем передано 51 рукопис, знайдений у 1839 р. в генізах караїмських кенас[11].

У 40–60-і рр. XIX ст. спостерігається відчутний вплив діяльності Російського географічного товариства (РГТ) на розвиток етнографічних досліджень. Етнографічне відділення РГТ здійснювало збирання фольклорно-етнографічних матеріалів у межах усієї Російської імперії двома шляхами: експедиційні поїздки та формування мережі кореспондентів із місцевої інтелігенції. На Півдні за програмами РГТ проводили етнографічне та лінгвістичне дослідження маріупольських греків, болгар, кримських татар, українців[12]. Етнографічні дослідження на місцях за чітко сформульованими питаннями програм, створених під керівництвом офіційної установи, сприяли піднесенню етнографічної науки на більш високий рівень.

У післяреформений період в умовах загальної демократизації імперії складаються сприятливі умови для розвитку етнографічної думки. Наприкінці 60 — на поч. 90-х років XIX ст. спостерігається активізація народознавчого напряму в діяльності існуючих наукових товариств, молодих установ (університетів); створюються нові наукові товариства; з'являються загальні праці з етнографії населення краю; частіше організовуються місцевими та столичними установами етнографічні й фольклорно-лінгвістичні експедиції.

Важливою подією, що вплинула на становлення етнографічного музейництва, стала Всеросійська етнографічна виставка 1867 р. Населення Новоросійського краю було представлене колекціями з Криму та Маріуполь-

ської округи Катеринославської губернії[13]. Незважаючи на те, що традиційно-побутова культура населення Новоросійського краю була представлена незначним числом експонатів порівняно до інших частин імперії (що можна пояснити неготовністю провінційної інтелігенції краю до участі в проектах такого масштабу і слабким інтересом до етнографії місцевого населення), виставка сприяла посиленню інтересу до предмета і стала зразком етнографічного колекціонування на науковій основі завдяки розробленим програмам збору та опису етнографічних експонатів.

Чільне місце в цей час посідає етнографічний напрям у діяльності ОТІС. «Записки ОТІС» усе більше статей і матеріалів присвячують історії та культурі поліетнічного населення краю. Під впливом програм і анкет Російського географічного товариства ОТІС підготувало свої програми для опису традиційно-побутової культури «інородців Новоросійського краю», що були розіслані по адміністраціях народних училищ Одеського учбового округу. М. Араджіоні, сучасною дослідницею історії й етнографії маріупольських греків, у різних архівах були виявлені кілька рукописів з етнографічного опису грецького населення Маріупольського повіту, які вона вважає відповідями деяких місцевих учителів на програми ОТІС[14].

Цінні матеріали щодо етнічного складу населення регіону, етнографічні замальовки зустрічаються в друкованих виданнях статистичних комітетів. Засновані ще в 30-х роках XIX ст., губернські статистичні комітети (далі — ГСК) створили передумови для залучення провінційної інтелігенції до наукових досліджень. На той час предмет статистики набув широкого тлумачення, завдяки чому діяльність ГСК не обмежувалася складанням суто статистичних матеріалів. Одним з обов'язків, що були покладені на ГСК, стала публікація дослідницьких матеріалів.

Найціннішими історичними документами, що залишили нам ГСК, є «Пам'ятні книжки губерній» — щорічні довідкові видання, які містили важливу інформацію за певий рік. Матеріали, надруковані в «Пам'ятних книжках», дозволяють відтворити картину повсякденного життя губерній, отримати відомості про склад, заняття, побут, їх населення, економіку того чи іншого краю впродовж чотирьох—шести десятиліть XIX ст. Наприклад, «Памятная книжка Таврической губернии на 1867 год» містить історико-краєзнавчі матеріали: статтю А. Скальковського «Ногайські колонії в Криму», «Історико-статистичний опис міст» та ін.

Становленню етнографії та етнографічного музейництва сприяли Археологічні з'їзди, що проводилися Імператорським археологічним товариством (Москва) у різних частинах Російської імперії, в тому числі у Києві, Харкові, Чернігові. Велика заслуга в розробці наукових принципів збирання етнографічних експонатів, вивченні різних питань побуту населення краю і, що було новим, у дослідженні етнокультурних взаємовпливів належить М. Сумцову, який підготував низку документів до XII Археологічного з'їзду, що відбувся у Харкові в 1902 р. До з'їзду було організовано виставку, на якій уперше в Україні поряд з історичними й археологічними знахідками окремо експонувалися етнографічні предмети, зібрані за спеціальною «Програмою», в тому числі й у північних повітах Таврії[15].

Підготовка до виставки етнографічних матеріалів здійснювалася шляхом експедиційних виїздів у різні повіти. Це свідчить про науковій підхід до створення виставки. Важливо, що на з'їзді в Харкові була заявлена етнографічна тематика не тільки Слобідської України, а й Півдня. Доповідь О. Музиченко «Спостереження за народною творчістю кримських болгар» базувалася на польових дослідженнях автора в с. Кішлав Феодосійського повіту. У доповіді Д. Державіна «Етнографічні умови розвитку болгарських колоній в Бердянському повіті Таврійської губернії» розглядалося широке коло питань традиційно-побутової культури болгарського населення Півдня України.

Однак особливе значення для етнографічних досліджень і зростання наукового інтересу до етнографічного колекціонування на Півдні

України мав XIII Археологічний з'їзд в Катеринославі. У центрі наукових студій XIII з'їзду була територія степової України та етнокультура українського, німецького, грецького, болгарського, вірменського населення. Особливу увагу було приділено питанням етнокультурних взаємовпливів різних етнічних груп на іноетнічне населення[16].

Наприкінці XIX ст. на Півдні України організовують нові наукові товариства — Кримський гірський клуб (1890 р., Одеса, далі — КГК) і Таврійська вчена архівна комісія (1887, Сімферополь, далі — ТВАК), з діяльністю яких пов'язані важливі етнографічні дослідження й створення перших музейних осередків з етнографічними колекціями.

ТВАК упродовж піввіку (1887–1931 рр.) розробляла питання історії Криму, його народів, охорони й використання численних історичних і культурних пам'яток. Спочатку перед ТВАК, як і перед іншими архівними комісіями, стояли тільки завдання створення й вивчення архівів. Але пізніше ТВАК значно розширила коло своїх завдань, серед яких етнографічні й фольклористичні дослідження посідали чільне місце.

Дослідник С. Філімонов встановив за архівними й опублікованими матеріалами, що чисельність ТВАК — ТТІАЕ (Таврійське товариство історії, археології та етнографії) сягала 300 осіб, серед яких були також етнографи, фольклористи, музейні працівники[17].

Музейний напрям у діяльності ТВАК набуває актуальності на початку XX ст. Одним із найголовніших завдань Товариства було збереження пам'яток історії та культури, що швидкими темпами руйнувало місцеве населення. Саме з пам'яткоохоронною діяльністю ТВАК пов'язане заснування двох музеїв у Криму — Сімферопольського Музею старожитностей (1889 р). та Бахчисарайського як відділення Сімферопольського (1897)[18]. Музеї були створені для зберігання історичних реліквій та самого Бахчисарайського палацу як пам'ятки історії та архітектури. Основу колекцій Музею старожитностей в Сімферополі складали археологічні артефакти. За наказом Імператорської археологічної комісії з фондів Керченського музею було передано 90 дублікатів і кілька оригіналів[19]. У першому десятиріччі XX ст. етнографічних матеріалів у фондах Сімферопольського музею було небагато, і їх надходження мало стихійний характер. Так, Сімферопольська чоловіча гімназія передала в Музей старожитностей симало предметів, у тому числі 356 різних предметів з історії стародавностей та етнографії Криму[20].

За іншою концепцією створювався Бахчисарайський музей. Від самого початку його розбудовували як історико-археологічний і етнографічний музей. Основу фондів складала колекція предметів історії та побуту кримських татар, а пожертвування становили основне джерело поповнення фондів. Наприклад, у звітних документах Бахчисарайського палацу-музею датою створення осередку вказуються 1900–1908 рр., коли комісією акад. Н. Кондакова було зібрано історичну колекцію з 186 предметів для художньо-історичної реставрації колишньої резиденції кримських ханів[21]. Музеї ТВАК, започатковані наприкінці XIX ст., у наступні історичні періоди відіграватимуть важливу роль в етнографічному музейництві Півдня України.

Вагомим внеском у становлення музейництва загалом і етнографічного в тому числі, стала діяльність Кримського гірського клубу (з 1902 р. — Кримсько-Кавказький гірський клуб). ККГК виник в Одесі у 1890 р. Засновниками й діячами Клубу були відомі вчені, лікарі, юристи, дослідники Криму. Незважаючи на природничо-науковий напрям діяльності ККГК, саме його членам належить ініціатива побудови «Кримської виставки» і створення в Ялті та Одесі музеїв, в яких окреме місце було відведено етнографії.

Кримська виставка, що експонувалася в Одесі восени 1893 р., головною метою мала показати природу, археологічну, історичну та етнографічну спадщину населення Криму, рівень господарського розвитку краю. У «Записках Кримського гірського клубу» було опубліковано «Програму Кримської виставки»,

що передбачала і антрополого-етнографічний розділ. У ньому планувалося показати зразки народного одягу, предмети побуту, моделі й малюнки різних типів жител, твори, в яких було б відбито різни антропологічні типи населення півострова[22].

Кримська виставка 1893 р. показала, що етнографічні дослідження Кримського півострова на той час в основному були зосереджені навколо культури та побуту кримськотатарського населення, а також кримських караїмів. На виставці експонувалися предмети саме цих етнічних груп. Тенденція дослідження, колекціонування й експонування предметів традиційно-побутової культури т. зв. «етнічних меншин» в етнографічному музейництві Півдня буде зберігатися до середини 40-х років ХХ ст.

На цій виставці для експонування кримськотатарської та караїмської колекцій, користуючись сучасною музеологічною термінологією, було застосовано ансамблевий метод побудови музейної експозиції. Саме цей метод стане домінуючим у 20-і роки ХХ ст. в етнографічних експозиціях Півдня України, тоді як, наприклад, для показу археологічних знахідок був поширений колекційний метод. На Кримський виставці 1893 р. в етнографічному відділі було представлено комплекси (ансамблі) інтер'єрів кримськотатарського дому (підготовлено М. Ферсман і Н. Успенською) і караїмської кімнати (експонати зібрані Р. Ісакович)[23]. В інтер'єрах знаходилися манекени в народних костюмах і була відтворена побутова обстановка за допомогою виробів бахчисарайських ремісників.

Кримська виставка 1893 р. була першою на Півдні України виставкою, що містила етнографічний матеріал. На думку організаторів, вона мала просвітницький напрям — познайомити широкі верстви населення з природними, історичними й етнографічними особливостями Кримського півострова. Треба підкреслити той факт, що зібрання експонатів для виставки здійснювали за чіткою програмою, розробленою правлінням ККГК. Виставка надала місцевій інтелігенції досвід у комплектуванні етнографічних збірок і поставила питання про необхідність створення регіонального музею.

Спроби відкриття таких музеїв були здійснені правлінням ККГК наприкінці XIX ст. Перший в регіоні музей комплексного характеру був створений Ялтинським відділенням ККГК у жовтні 1892 р. Але етнографічний відділ виник у музеї тільки в 1913 р. Одночасно було ухвалено рішення про заснування музею Кримського гірського клубу в Одесі (у квітні 1899 р.). Передбачалося створення в музеї десяти відділів, серед яких — відділи етнографії та фабричної, а також ремісничої промисловості. Але до 1912 р. суттєвих змін в етнографічному музейному напрямі діяльності ККГК не відбувалося.

Активізація наукової та музейної роботи народознавчого напряму музеями ККГК та Ялтинського відділення припадає на 1910-і рр. У вересні 1913 р. до музею ККГК в Одесі надійшли зразки караїмського одягу від С. Безикевича та предмети вірменського побуту від С. Григорьянца. У звіті 1915 р. відзначалося, що етнографічна та художня секції містять 2242 експонати, що характеризують традиційно-побутову культуру народів Криму та Кавказу: музичні інструменти, знаряддя праці, посуд, деталі національного одягу[24].

Музейна секція при Ялтинському відділенні ККГК, зважаючи на важливість дослідження традиційної культури населення півострова, пропонувала організувати етнографічну секцію. Секція протягом 1915—1920 рр. проводила роботу у двох напрямах: дослідження побуту й фольклору населення Криму, насамперед кримських татар, а також збір етнографічних експонатів для поповнення фондів Ялтинського музею та перебудови експозиції. Членами секції велися польові щоденники, що були втрачені в середині ХХ ст.[25]

Музейна діяльність ККГК в галузі етнографії свідчить про новий етап у розвитку музейництва загалом і етнографічного, зокрема. Формування етнографічних музейних фондів було поставлено на наукову основу, виставково-

експозиційна діяльність музею мала не тільки науковий і пам'яткоохоронний, а й освітянський характер. Музеї ККГК стали не тільки «храмами науки» та «сховищами історичних і культурних цінностей», а й публічними установами, що орієнтувалися на глядача, туриста, екскурсанта.

Хоча перші музеї виникли на Півдні ще на початку XIX ст., цілеспрямоване етнографічне колекціонування почалося тут пізніше, ніж в інших регіонах, а саме наприкінці XIX — на початку XX ст.

У XIX ст. основна роль у створенні й діяльності музеїв належала науковим товариствам, які були громадськими організаціями. У той час ще не існувало законодавства та органів державного регулювання музейної справи. Тому виникнення й функціонування музеїв залежало від діяльності окремих осіб і наукових товариств.

У зазначений період домінує стихійне поповнення фондів музеїв експонатами, частіше за рахунок приватних пожертвувань. Але проявляється інтерес і до наукових принципів формування етнографічного колекційного фонду, а також до стаціонарного дослідження етнокультурної спадщини населення Півдня України. Головною рисою етнографічного музейництва Півдня України стала спеціалізація на збиранні, зберіганні й пропагуванні традиційно-побутової культури різноманітних етнічних груп України.

Наприкінці XIX ст. музеї стають важливими, авторитетними інституціями, що виконують не тільки пам'яткоохоронну, а й науково-дослідницьку та освітянську функції.

У 1910-х рр. ідея створення саме етнографічного музею в регіоні набула особливої актуальності. Логічний розвиток музейної справи й етнологічної науки привів до виникнення в 1920-х рр. мережі етнографічних і «національних музеїв» на Півдні України.

[1] *Разгон А.* Этнографические музеи в России (1861—1917) // Очерки истории музейного дела в России. — М., 1961. — Вып. III. — С. 231—268.

[2] *Скрипник Г.* Етнографічні музеї України. Становлення і розвиток. — К., 1989.

[3] *Григорьева Л.* История изучения этнических культур и развитие музейной этнографии Крыма (40-е гг. XIX — нач. XXI вв.): Дис ... канд. іст. наук: 17.00.08 / Киевский национальный университет культуры и искусств. — К., 2006.

[4] *Непомнящий А.* Музейное дело в Крыму и его старатели (XIX — начало XX вв.). Биобиблиографическое исследование. — Симферополь, 2000.

[5] *Разгон А.* Зазнач. праця. — С. 268; *Скрипник Г.* Зазнач. праця. — С. 11.

[6] *Боровский М.* Исторический обзор пятидесятилетней деятельности Императорского общества сельского хозяйства Южной России с 1828 по 1878 гг. — О., 1873. — С. 29—30.

[7] Систематический указатель статей, заметок, протоколов, отчетов и прочее, помещенных в «Листках» и «Записках» Императорского общества сельского хозяйства Южной России с 1830 по 1894 гг. — О., 1895.

[8] *Боровский М.* Зазнач. праця. — С. 86.

[9] Устав ООИД // Записки Одесского общества истории и древностей (далі — ЗООИД). — О., 1844. — Т. 1. — С. 572—573.

[10] ЗООИД. — О., 1844. — Т. 1.

[11] *Махневич И.* О еврейских манускриптах, хранящихся в музее Одесского общества истории и древностей // ЗООИД. — О., 1848. — Т. 2. — С. 47—77.

[12] *Араджиони М.* Греки Крыма и Приазовья: История изучения и историография этнической истории и культуры (80-е гг. XVIII в. — 90-е гг. XX в.). — Симферополь, 1999. — С. 14; *Розуменко Ю.* Етнографічне вивчення Півдня України в XIX ст. (На матеріалах архіву Географічного товариства СРСР) // НТЕ. — 1985. — № 4. — С. 38.

[13] Этнографическая выставка 1867 года Императорского общества любителей естествознания, антропологии и этнографии, состоящего при Императорском Московском университете. — М., 1878. — С. 46, 65—67.

[14] *Араджиони М.* Зазнач. праця. — С. 15—16.

[15] Программа для собирания этнографических предметов к выставке на предстоящем в 1902 г. в г. Харькове XII Археологическом съезде.

[16] *Редин Е.* Обзор трудов XIII Археологического съезда в Екатеринославе. — С.Пб, 1906. — С. 6, 21; Правила XIII Археологического съезда в Екатеринославе в 1905 г. и протоколы заседаний Предварительного комитета 4—6 января 1903. — М., 1903. — С. 44, 47.

[17] *Филимонов С.* Хранители исторической памяти Крыма. — Симферополь, 1996. — С. 19.

[18] *Непомнящий А.* Зазнач. праця. — С. 254, 269.

[19] *Малышев Д.* Пути формирования фондов Музеев древностей Крыма (1811—1920) // Культура на-

родов Причерноморья. — Симферополь, 2001. — № 25. — С. 153.

[20] *Григорьева Л.* Зазнач. праця. — С. 60.

[21] Государственный исторический музей. Отдел письменных источников — Ф. 54, д. 1002, л. 5, 116.

[22] Циркуляр об устройстве выставки в Крымском горном Клубе // Записки Крымского горного клуба. — О., 1893. — № 3. — С. 11–15.

[23] *С. И.* Описание выставки Крымского горного клуба: два слова о караимах по поводу караимской комнаты г-жи Р.С. Ісакович // Записки Крымского горного клуба. — О., 1895. — № 7–8. — С. 31–32.

[24] *Григорьева Л.* Зазнач. праця. — С. 54.

[25] *Непомнящий А* Зазнач. праця. — С. 244.

The article is dedicated to the problem of the ethnographic research foundation in the South Ukraine in the 19th century as well as the process of ethnographic museums formation from the generation of ethnographic monuments collection to creation of the first museum centers of ethnographic type. By the example of the activity of museums of the 19th century and the beginning of the 20th century in Odesa oblast and the Crimea the author determines regional peculiarities of museum ethnography in Novorosiysky krai.

ОЙКОНІМИ СУМЩИНИ ЯК ДЖЕРЕЛО ІСТОРИКО-ЕТНОГРАФІЧНОГО ВИВЧЕННЯ КРАЮ

Наталія ЛИТВИНЧУК

Специфічним виявом етнічної і культурної історії українців Сумської області є місцеві ойконіми — географічні назви міст, сіл, селищ, хуторів. Вони становлять важливе інформативне джерело історико-етнографічного вивчення регіону. Одні з них відображають форми колишнього територіального устрою, інші — етнонаціональний чи соціальний склад населення, ще інші вказують на їх тісний зв'язок із фізико-географічними особливостями певної місцини, із формами традиційної народної архітектури, різновидами поширених у минулому промислів та ремесел тощо.

В Україні на сучасному етапі ойконіми як складову частину топонімії широко досліджують у мовознавстві, історії, географії. Ще 1886 р. М. Сумцов у спеціальній праці «Малорусская географическая номенклатура» підкреслював, що українські назви населених пунктів та легенди про їх походження необхідно вивчати в тісному зв'язку з історією та побутом народу[1]. По суті, це була перша спроба певним чином класифікувати назви населених пунктів України. Зокрема, географічні назви антропонімічного походження він поділяє на декілька груп: ті, що виникли від *імені першого жителя*; ті, які походили від *сімейного прізвиська;* а також назви, що складалися *з двох власних імен — чоловічого та жіночого*; з урахуванням *звання поміщиків, імен видатних державних діячів*, або *викликані історичними подіями*. Крім того, — назви сіл за *ім'ям церкви чи святого* та такі, що походять від виробничої специфіки розташованого поряд *заводу, фабрики чи місцевого кустарного промислу*. Рідко, на його думку, траплялися назви, які вказували на *зовнішній вигляд, колір ґрунту, кількість хат, поділ села на частини* та *давність його заселення*. Натомість було багато населених пунктів, що отримали свою назву від *курганів, могил, садів, лісів, тварин* тощо[2].

У ближньому зарубіжжі початок етнографічного вивчення власних назв — топонімів, антропонімів, етнонімів, космонімів, зоонімів — покладено виданням збірників «Этнография имен» (1971)[3], «Этническая ономастика» (1984)[4], де російські вчені окреслюють профільні проблеми ономастики, досліджують народознавчі аспекти власних назв багатьох країн та народів. У цьому зв'язку були створені спеціальні ономастичні групи при Інституті ет-

нографії ім. М. М. Міклухо-Маклая. Розробки з даної проблематики знаходимо і у французьких дослідників. Зокрема, Мартен де ля Судьєр у статті «Назви місцевостей: номінація, деномінація, реномінація»[5] досліджує сучасні проблеми французької ойконімії, наголошуючи на зростанні новостворених і відновлених топонімів, вказуючи на можливість існування місцевих, наукових та напівнаукових назв і на розповсюдженість ойконімів туристичного та асоціативного походження.

Завдання нашого дослідження полягає в тому, щоб серед усіх назв населених пунктів Сумщини, номенклатура яких на відповідній території загалом є досить різнорідною, вибрати й упорядкувати лише ті найменування, що пов'язані або асоціюються з певними етнологічними, національними, соціальними, культурно-побутовими категоріями. Разом із тим, на прикладі двох населених пунктів спробуємо з'ясувати, наскільки їхні назви відповідають закладеному в них змісту історико-етнографічного характеру. Для реалізації цих завдань використаємо необхідні науково-літературні джерела (історичні, етнографічні, мовознавчі), а також власні польові записи, зроблені у 2006—2007-у роках.

Ознайомлення з переліком двох тисяч назв населених пунктів Сумщини, уміщених у спеціальному виданні[6], показує, що діапазон їх походження, як уже зауважувалось, є дуже широким. Найбільш поширеними в усіх вісімнадцяти районах області є назви, в основі яких лежать імена або прізвища (прізвиська) першопоселенців, власників поселень, історичних осіб. При цьому досить часто серед ойконімів антропонімічного походження є ті, в основі яких — українські жіночі імена; найбільше їх у Білопільському р-ні (*Улянівка*, *Ганнівка*, *Катеринівка*, *Марусине*). Загалом, у досліджуваному регіоні нараховується близько 20 % від загальної кількості назв населених пунктів таких, що походять від власних імен. Приблизно таку ж частину складають і назви, що відображають природні ресурси краю (*Піщане*, *Садове* Білопільського р-ну; *Болотівка*, *Піски* Буринського р-ну) або містять у собі певні характеристики емоційно-експресивного плану, скажімо, села: *Безодня*, *Безсалівка*, *Нескучне* (Білопільський р-н), *Ситне* (Серединобудський р-н).

Інший корпус назв за особливостями їхнього змісту можна віднести до категорії **етнокультурно-історичних**, серед яких, у свою чергу, вирізняють групи ойконімів таких основних напрямків:

1) ***соціального й етнічного*** (представлених, зокрема, назвами: *Дяківна*, *Козацьке*, *Литвиновичі*, *Московка*, *Угроїди* та ін.);

2) ***історико-міграційного*** (*Нова Січ*, *Тростянець*, *Хотин* та ін.);

3) ***релігійно-культового*** (*Воздвиженка*, *Вознесенка*, *Покровка*, *Успенка* та ін.);

4) ***етнографічного,*** у тому числі:

   а) господарчо-виробничого (Вовна, Кочерги, Мельня, Буда та ін.);

   б) побутово-атрибутивного (Печини, Пирогівка, Хустинка та ін.);

   в) обрядового (Колядинець).

Найбільшою групою етнологічного корпусу є та, в якій знайшла своє відображення виробнича діяльність населення, його щоденні заняття, традиційні промисли, ремесла. До назв, що вказують на рід і продукт людської діяльності, слід додати й ті, в основу яких покладено знаряддя праці *(Кочерги*, *Вилки)*, назви будівель та предметів господарського призначення *(Кошари*, *Погреби; Барило*, *Ступки)*, продукти виробництва *(Вовна*, *Мукіївка)*, а також деякі зоо- та фітотопоніми *(Бобрик*, *Коровинці*, *Велика Рибиця*, *Овече; Садове*, *Грядки)*. Досить часто наші предки називали місця свого проживання так, щоб відобразити природні багатства краю та вказати на основний продукт життєзабезпечення. Таки чином, ми маємо ряд назв сіл, які свідчать про заняття мешканців даного регіону найдавнішими видами людської діяльності — мисливством, рибальством, скотарством, землеробством та садівництвом.

Характеризуючи територіальну залежність ойконімів виробничого характеру з півночі на південь області, з'ясовуємо, що в північних прикордонних із Росією районах, зокрема Серединобудському та Ямпільському, які представ-

ляють Сумське Полісся, вирізняються ареали з назвами, похідними від лісохімічних промислів — будного, гутного та рудного (*Середина-Буда, Марчихина Буда, Гутко-Ожинка, Гута, Стара Гута, Нова Гута, Гутка, Рудя, Рудак, Руденка*). Причому, найбагатшим на такі ойконіми є північний Середино-будський район, в якому не зустрічаємо назв, які б указували на інші види діяльності населення. У Ямпільському р-ні назви з топоосновами буд-, гут-, руд- є поодинокими, проте тут існують два ойконіми промислового характеру, варіантів яких немає в інших районах області. Це — селище *Свєса*, що отримало свою назву від слов'янського слова *свеса* — «свічка»[7], і вказує на те, що у цих місцях колись робили свічки; та село *Папірня*, яке свідчить про наявність паперового виробництва у цій частині області. Сучасна дослідниця А. Коваль зазначає, що «найбільше назв залишили нам колишні поташні, гути, дігтярні, смолокурні, папірні — невеликі підприємства, навколо яких поселялись (тимчасово чи постійно) люди, які в них працювали. Так виникали поселення з назвами тих невеликих заводів, які збирали навколо себе людей: Майдан, Гута, Попельня, Папірня та ін.»[8]. Такі назви відбивають історію соціально-економічного розвитку не тільки окремих регіонів, а й усієї України.

У північно-західних районах Сумщини — Шосткинському та Кролевецькому — відсутні ойконіми згадуваного промислово-виробничого типу. Досить бідно представлені тут і традиційні господарські заняття мешканців цих районів: місцева назва *Пасіка* свідчить про існування бджільництва, а назва *Вовна* означає продукт вівчарства. Ойконімія північно-західного Глухівського р-ну також значно менше представлена назвами виробничого характеру. Тут трапляються назви *Будища, Гута* та *Смолине*, які вказують на осередки будної, гутної та смолокурної промисловості відповідно. Аналіз назв населених пунктів Путивльського р-ну дає можливість робити висновки про існування гончарного ремесла *(Нові Гончарі та Старі Гончарі)*, про уявлення, пов'язані з одним із характерних побутових знарядь праці *(Кочерги)*. Досить різноманітною є виробнича ойконімія Конотопського р-ну, розташованого на заході Сумської обл., яка відображає явища, пов'язані з народними ремеслами, традиційними господарськими заняттями, промислами, торгівлею *(Бондарі, Бочечки, Гути, Кошари, Мельня, Пекарі, Торговиця)*, а також із сучасним виробництвом *(Заводське, Питомник)*. Деякі з цих назв чи їхні варіанти зустрічаємо і в сусідньому Буринському р-ні (*Бондарі, Кошарське*). Село *Чумакове* цього ж району — єдине в області, яке, за нашими польовими спостереженнями, зберегло пам'ять про існування в досліджуваному регіоні специфічного торгово-транспортного промислу українців — чумацтва[9].

Особливо яскраво й багатогранно традиційні заняття, промисли, ремесла відображені в ойконімах центральних і південно-західних районів: *Великі Будки, Горові Ковалі, Косарівщина, Мельники* (Роменський р-н); *Дігтярка, Малі Будки, Рубанка, Рудка* (Недригайлівський р-н); *Бондарівщина, Будки, Дігтярня, Мукіївка, Рудка, Смоляниківка* (Білопільський р-н); *Гутницьке, Дігтярі, Руда, Скляри, Токарі* (Лебединський р-н); *Мельникове, Рубанове, Столярове* (Липоводолинський р-н). На території південно-східних та південних районів Сумської обл., частині історичної Слобожанщини, зустрічаємо лише поодинокі назви, які вказують на традиційні народні заняття, зокрема, це лише села *Будне, Буро-Рубанівка, Косівщина, Пасіки, Рибальське, Рубани*. Таким чином, поширеність ойконімів, які характеризують господарські заняття, промисли та ремесла краю, з півночі на південь зменшилась приблизно від десяти до одного відсотка, а то й менше. Це пояснюється тим, що поселення розглядуваної частини Слобожанщини, які головним чином виникли в XVII ст., у період заселення вільних земель переселенцями з Правобережжя та інших регіонів України, отримували свої назви передусім від імен та прізвищ першопоселенців, а також від найменувань назв місцевості, з якої прибули переселенці.

Близько двох століть тому М. Сумцов у своїй, уже згадуваній нами праці зазначав: «Встрѣчаются села съ названіями, происшедшими отъ лежащаго вблизи завода, фабрики или отъ мѣстнаго кустарнаго промысла, напримѣръ: Цегельня, Гуты, Бурты, Тесли .., Дегтяри, Бондари, Гончари, Круподеринцы, Пекари, Шевская, Чумаки, Бортня, Рыбки, Рыбальщина, Пасики, Баранники, Грабаровка. Села, гдѣ развивалось скотоводство, получили названія: Скотоватая, Скотарскій...»[10]. Дослідження географічних назв населених пунктів Сумщини ще раз переконує нас у тому, що виробнича діяльність усіх поколінь, що проживали на цій території, знайшла своє відображення в регіональній ойконімії.

Проблему походження ойконімів, закладеного в них змісту великою мірою можемо з'ясовувати за допомогою усної (оповідної) історії, тобто через відповідні народні перекази, легенди, свідчення окремих селян, оскільки письмових джерел нерідко зовсім немає. Не випадково дослідники зазначають, що у поясненні ойконіму «незрівнянно більшу вагу, як правило, має народний, а не офіційний варіант»[11], тому що офіційні версії досить часто є перекрученими[12]. Для прикладу розглянемо офіційні та неофіційні варіанти двох ойконімів Конотопського р-ну — *Кошари* та *Вирівка (Вірьовка)* — та спробуємо з'ясувати, наскільки змістове навантаження цих назв відповідає реаліям, що ними ці назви позначаються, обумовлюються.

Село Кошари розташоване на півдні Конотопського р-ну. Одностайної думки про час його виникнення не існує, проте достеменно відомо, що свою назву село отримало від господарського заняття, яке, з'явившись тут у першій половині XVIII ст., проіснувало до кінця XX ст. і добре збереглось у народній пам'яті: «Село називають Кошарами, бо колись тут люди тримали дуже багато овечок в спеціальних кошарах, були вони у людей і в дев'яностих роках, але вже менше... Кошари — спеціальні загорожі надворі, там закривають скотину: кіз, корів, коней»[13]. Це народне сідчення багато в чому збігається з історичними даними О. Лазаревського: «Село Кошары, в степи, из домиков смотрителев овечьих заводов, которые были здесь основаны по распоряжению Петра. При смотрительських домиках слобода стала селится в первой половине XVIII века и назвалась «Кошарами»[14]. Пояснюючи етимологію ойконіма, історик зауважує: «Слобода Кошары в правой стороне от речки Ромна, у притока, не имеющего названия, возникла около овечьих сараев, названных по малороссийски кошарами»[15]. За його твердженням також відомо, що вівчарство в цьому краї прийшло на зміну конярству, адже саме після знищення кінного заводу залишилися величезні простори, які й приваблювали населення. Таким чином з'явилася слобода з назвою *Кошари*[16].

Автор мовознавчої праці «Етюди з топонімії Сумщини. Походження географічних назв» Т. Беценко зазначає: «Назва поселення виникла від апелятива кошара (форма pluralia tantum зазначеного топоніма відбиває множинність будівель такого типу в цій місцевості)»[17]. Слід зауважити, що дослідниця дану назву, як і ряд інших, таких як *Амбари*, *Будки*, *Пасіки*, *Погребки*, *Хижки* відносить до групи топонімів, утворених від назв будівель. Проте в етнографічному плані відповідні ойконіми можна розподілити детальніше: на ті, що утворені від назви будівель господарського призначення *(Амбари*, *Кошари*, *Пасіки*, *Погребки)* та ті, що вказують на типи житлових споруд *(Землянка*, *Хижки*, *Шатрище)*.

Безперечно, найстарішим господарським заняттям та промислом розглядуваного села було вівчарство. У другій половині XVIII—XIX ст. селяни, не маючи власної землі, жили дуже бідно. Заможними в ті роки вважалися селяни, які мали якусь худобу (найчастіше це були кози та вівці), проте таких було лише півсела. Уродженці та мешканці села розповідають, що у другій половині XX ст. овець вирощували майже в кожному дворі: «Були овечки у нас постійно, скільки себе помню. По багато тримали: і по п'ятеро, і по семеро, по-різному, всякі — і старі й малі. І в других по вулиці були. Тримали для м'яса, їх можна було різати, коли хочеш,

нема шо їсти, та й різали. Не так як свиней, тільки перед Рождеством чи Паскою. Овечки вигідні, вигнав у поле рано та й пасуться вони там весь день без нагляду, а вечером забрав»[18]. Крім гарного м'яса вівці мали ще й якісну *вовну*: «Стригли овечок раз або двічі на рік в любу пору, тільки не на зиму, шоб же ж не покалубнули (позамерзали). Стриг хтось із сім'ї. У нас дід стриг або Льонька, а в кого не було кому, то кликали. Вовну знімали спеціальними ножницями, похожі на кравецьки, великі такі. Потом вовну стірали дуже, бо вона вся в сірці була, а тоді вже пряли або на прядці, або на веретено. З готових ниток плели носки. Їх як постіраєш, вони такі білі-білі стають, хоч тоненькі, а теплі такі. А ще здавали вовну на валяньці, биті такі. Дід возив здавать кудись у село, недалеко десь їх тут робили, а ще з шкури шили кожухи»[19]. Як бачимо, вівці, образно кажучи, годували та вдягали селян протягом кількох століть. Важливим є те, що даний вид господарського заняття зберігся і до сьогодні. Однак в останні роки вівці в селі, як відмічають селяни, «майже звелися». Це пояснюється соціально-економічними змінами в їхньому побуті, урбанізацією молодого покоління. Через це досвід техніки знімання вовни, її прання, прядіння, що набувався роками, швидко втрачається.

Зазначимо, що назва даного села упродовж чотирьох століть із моменту її виникнення жодного разу не змінювалася. Більше того, її офіційний варіант не відрізняється від народного. Цікаво також, що мікротопоніми села Кошари, зокрема назви вулиць та кутків, хоча офіційно й змінювалися, проте серед населення не прижилися: «А хто її знає, яка це Радянська, люди не знають цих назв, хіба шо почтальйон, у нас по-вуличному всі звуть. От вулиця Шевченка, всі звуть її Ліва Колоша, а є ще й Права Колоша, хоч в сільсовєті вона зовсім по-другому записана»[20]. Додамо також, що не змінилася й назва вулиці, яка безпосередньо пов'язана з вівчарством. Вулиця Єгерівська отримала своє найменування від давньої професії, яка була необхідною і важливою в ті часи, коли в цих місцях знаходилися великі кошари овець. Єгерями звали мисливців з рушницями, які наглядали за дикими тваринами, організовували полювання на них і тренували собак, їх ще також називали стрільцями. І, безперечно, така назва за професійною ознакою згодом перейшла у прізвище *Стрілець*. Прізвищем стало і прізвисько *Волкогон*: волкогонами (вовкогонами) звали чоловіків, в обов'язки яких входило відганяти вовків від села та від кошар із вівцями. У Кошарах прізвища Стрілець та Волкогон є досить поширеними, хоча їх носії не вважають себе кровними родичами.

Таким чином, можемо зробити висновок про те, що ойконім села та його мікроойконіми віками не змінювалися завдяки значній віддаленості села від міста й постійному місцю проживання населення, збереженості господарського заняття, з яким безпосередньо пов'язана назва села, а також наявності апелятива *кошара* в щоденному слововживанні.

Велика кількість назв поселень зазнає певної трансформації, яка в першу чергу відбувається у свідомості населення, а також через вихід слова з ужитку, пристосування його до нових умов життя. Про це М. Сумцов у згадуваній нами праці зазначав: «Степень устойчивости мѣстныхъ собственныхъ именъ весьма различна, по роду и свойству мѣстности. Долговѣчность имени зависит отъ величины предмета. Названія большихъ рѣкъ и городовъ сохраняются нерушимо въ теченіи столетій и даже тысячѣлетій. Днипро старый, Днѣпр Славутичъ сохранили свое имя въ теченіи двадцати вѣковъ. Названинія мелкихъ селений, ручьевъ, улиц измѣняются иногда довольно быстро, напримѣръ, дважды в столѣтіе...»[21].

Зокрема, йдеться про оригінальну назву села Вирівка[22], що її О. Лазаревський згадує як «Верёвка»: «Верёвка около болотъ, составляющихъ следы одного изъ притоковъ Сейма — рѣчки Куколки.»[23] Наші польові записи показують, що у різні історичні періоди назва розглядуваного села мала декілька топонімічних варіантів. Згідно однієї з легенд «село називається так, тому що колись у ньому робили вирьовки з конопель, яких дуже багато росло понад Сеймом, а також туди далі — в

сторону сіл Селища, Красного...»[24]. За іншим переказом «село зветься Вировкою, бо був тут посеред села колись великий вир. Через то так і назвали село»[25]. Вчителька історії, уродженка і мешканка сучасної Вирівки зауважує: «Про назву в нас спори йдуть... Зараз то офіційно пишеться Вирівка, а старожили називали Вірьовка, через те, що тут у нас болота, отам он за селом, тепер вони вже осушені, а раніше були болота, а біля боліт сира земля. Ну ще тоді, як дозволялося сіять коноплі, у нас дуже багато було конопель... Ну це ще ж і моя мати коноплі тіпала, мочила, це ж і я допомагала — і тіпала й пряла. Тоді ж ткали полотно, рушники та всяку всячину, а багато йшло цих же конопель на вірьовки, вірьовки робили, ві-рьов-ки! Я пам'ятаю отам біля церкви жив дід, він прожив більше ста років — Будніченко дід Аврам. Так він для колгоспу постачав оці вірьовки, скільки там треба було, а раніше багато треба було. Була кінна упряж і возили все ж возами, саньми, все ж ув'язувалося вірьовками. Так от говорять, шо іменно од той вірьовки і пішло село наше назва Вірьо́вка. І раніше..., може, оце годів двадцять чи тридцять, як стала Вирівка, а то була Вірьовка... Залізнична станція ще писалася Вірьовка, а вже село писалося Вирівка, ну, кажуть, — вир, — нема тут ніяких вирів. Вир, вода?! Річка Куколка наша така спокійна малесенька.., не знаю. Оце такі дві версії ...»[26].

Таким чином, аналізуючи діахронічні та синхронічні офіційні топонімічні варіанти[27] села — *Вирівка* та *Вєрьо́вка*, з'ясовуємо, що ойконім *Вєрьовка* своїм наголосом, написанням, словотворчими формантами суттєво відрізняється від сучасного ойконіма *Вирівка*. Однак є й інший варіант — *Вировка*, ідентичний до сучасної назви села у російській транскрипції — *Выровка*. «Топонімічний словник» за редакцією М. Янка зазначає, що *вир* — це «глибоке місце в річці, безодні, де бувають коловороти»[28]. Згідно «Нового тлумачного словника української мови» слово *вир* може мати декілька значень, зокрема, це може бути «місце у річці, морі і т. ін. з круговим рухом води, що утворюється внаслідок дії протилежних течій, а також (у переносному значенні) бурхливий, стрімкий рух, який захоплює, витягає за собою, чорторий, водокрут, вернивода, крутіги, круговерть»[29]. Як бачимо, вир безпосередньо пов'язаний з водою, а не з землею, про що говорить легенда. На жаль, згадуваний топонімічний словник не подає прикладів необхідних нам ойконімів. Натомість в «Етимологічному словнику української мови» є пояснення: «вірьовка, [воровчина] налигач, очевидно запозичення з російської мови; *рос.* верёвка є прямим відповідним *укр.* [веревка], вервечка»[30], де вервечка «один з чотирьох мотузочок, на яких підвішувалася колиска, низка, валка»[31]. «Російсько-український словник» до російського слова верёвка дає український відповідник — мотузка[32], «Тлумачний словник української мови» вказує на те, що слово «вірьовка в розмовній мові вживається рідко. Це те саме, що мотузка, мотуз, шнур, шворка, мотузок»[33].

Щодо сучасних синхронічних варіантів, то хоча нинішня офіційна назва села *Вирівка*, більшість його мешканців та сусідніх населених пунктів (Попівка, Заводське, Таранське, Лизогубівка) називають *Вировка* (здебільшого це люди до п'ятдесяти років). У розмовній мові офіційна назва вживається дуже рідко. Старше покоління, у тому числі ті, що переселилися до навколишніх сіл, називають його *Верьо́вка*, *Вірьо́вка*, *Веро́вка*, тобто назвою близької до тієї, яка вживалася у О. Лазаревського. У наш час населення цієї місцевості називає своє село як *Вирівка*, так і *Верьовка*, окрім того зустрічаємо ще й інші варіанти — *Вірьовка*, *Верьовка*, *Вировка*, *Веровка*. Отже, цілком імовірно, що першою назвою села був ойконім, який походив від вірьовочного ремесла, що було основою життєзабезпечення селян. Російське походження ойконіма пояснюється історично, оскільки дана територія довгий час перебувала в складі Росії. Сучасна ж офіційна назва села виникла внаслідок зникнення ремесла і переосмислення попередньої назви. Таким чином, ойконім, що походив від вірьовочного ремесла, змінився на ойконім оронімічного (географічно-рельєфного) походження.

Отже, різноманітна ойконімія Сумщини, що найбільш виразно пов'язана з реаліями

традиційно-побутової культури, зокрема промислами та ремеслами, може бути джерелом історико-етнографічного вивчення краю за умови комплексного наукового підходу: залучення даних історичної етнографії, мовознавства, усних свідчень місцевих краєзнавців і носіїв народних традицій. Досвід здійсненої нами польової роботи показав особливе значення сучасної інформації про історію — назв поселень, традицій їхніх мешканців, — яку ще можна отримати від людей старшого віку. Адже в наш час не лише трансформуються самі ойконіми, але й помітно видозмінюється загальна адміністративно-політична карта поселень. Зокрема, загострюється проблема зникнення населених пунктів, які є досить віддаленими від обласного та районних центрів: менші поселення зливаються з більшими, жителі хуторів переселяються у найближчі села, деякі поселення переростають у дачні селища з особливою сучасною урбанізованою культурою. Через це стає помітна тенденція збіднення чи втрати історичної пам'яті про знання народу, про те, як він сприймав і розумів традиційну культуру свого поселення.

[1] *Сумцов Н.* Малорусская географическая номенклатура. — К., 1886. — С. 34.
[2] *Там само.* — С. 18–24.
[3] Этнография имен / Отв. ред. В. Никонов, Г. Странович. — М., 1971.
[4] Этническая ономастика / Отв. ред. Р. Джарымашнова, В. Никонов. — М., 1984.
[5] *Мартен де Ля Судьєр.* Назви місцевостей: номінація, деномінація, реномінація // НТЕ. — 2006. — № 6. — С. 99–104.
[6] Історія міст і сіл Української РСР. У 26 т. Сумська область. — К., 1973.
[7] *Коваль А.* Знайомі незнайомці: Походження назв поселень України. — К., 2001. — С. 142.
[8] *Там само.* — С. 148.
[9] *Литвинчук Н.* Історія розвитку промислів та ремесел Сумщини XVII — поч. XXI ст. (за матеріалами с. Вирівка Конотопського району Сумської області) // Матеріали до української етнології. — 2007. — Вип. 6(9). — С. 98–99.
[10] *Сумцов Н.* Малорусская географическая номенклатура. — К., 1886. — С. 24.
[11] *Карпенко Ю.* Топонімічні варіанти // Ономастика / *К. Цілуйко, І. Желєзняк, А. Корепенова, А. Непокупний.* — К., 1966. — С. 32.
[12] *Там само.* — С. 32.
[13] Експедиційний запис 2006 р. Інф.: Волкогон Любов Григорівна, 1959 р. н.
[14] *Лазаревский О.* Описание старой Малороссии. Полк Нежинский. — К., 1983. — Т. 2. — С. 78.
[15] *Там само.*
[16] *Там само.*
[17] *Беценко Т.* Етюди з топонімії Сумщини. Походження географічних найменувань. — Суми., 2001 — С. 35.
[18] Експедиційний запис 2006 р. Інф.: Волкогон Любов Григорівна, 1959 р. н.
[19] Там само.
[20] Там само.
[21] *Сумцов Н.* Малорусская геогрфическая номекнклатура. — К., 1886. — С. 7.
[22] *Литвинчук Н.* Зазнач. праця. — С. 96–101.
[23] *Лазаревский О.* Описание старой Малороссии. Полк Нежинский. — К., 1983. — Т. 2. — С. 227.
[24] Експедиційний запис 2006 р. Інф.: Литвинчук Василь Васильович, 1959 р. н.
[25] Експедиційний запис 2006 р. Інф.: Калишенко Сергій Андрійович, 1928 р. н.
[26] Експедиційний запис 2007 р. Інф.: Кузьменко Віра Петрівна, 1939 р. н.
[27] Відповідний понятійно-категоріальний апарат використовуємо за: *Карпенко Ю.* Топонімічні варіанти // Ономастика / За ред. К. Цілуйко, І. Желєзняк, А. Коперанова, А. Непокупний. — К., 1966. — С. 29–36.
[28] *Янко М.* Топонімічний словник України: Словник-довідник. — К., 1998. — С. 179.
[29] Новий тлумачний словник української мови. У 4 т. / Укл. В. Яременко, О. Сліпушко. — К., 1998. — Т. 1, «А-Є». — С. 330.
[30] Етимологічний словник української мови. У 7 т. — К., 1982. — Т. 1, «А–Г». — С. 1403.
[31] *Там само.* — С. 1352.
[32] Російсько-український словник / Укл. Н. Лозова та ін. — К., 2003. — С. 87.
[33] Новий тлумачний словник української мови. У 4 т. / Укл. В. Яременко, О. Сліпушко. — К., 1998. — Т. 1, «А–Є». — С. 480.

The peculiarities of historical and ethnographical study of the names of the settlements in Sumska oblast are investigated in this article. The author tries to systematize the names of the settlements according to ethnological, national, social, cultural and life principles as well as to research the rules of their territorial prevalence. By the example of two settlements the author explicates as far as their names correspond to the content of historical and ethnographical meaning which was put into them.

ХРОНІКА ДЕПОРТАЦІЙ 1944–1946 РР. ОЧИМА ЛЕМКІВ (ЗІ СПОГАДІВ ПЕРЕСЕЛЕНЦІВ)

Катерина ЧАПЛИК

Лемківщина — етнографічна назва західнокарпатського краю, що розташований між ріками Боржавою і Сяном на сході та Попрадом і Дунайцем на заході, займає гірську частину південно-східної Польщі та гірську смугу північно-східної Словаччини [2, с. 3]. Міжкордонне геополітичне розташування Лемківщини стало причиною того, що формування та становлення лемківської культури відбувалося в безпосередньому сусідстві з польським, словацьким, чеським та угорським етносами.

У 1945 році близько 500 тис. лемків із Жешувського, Люблінського та Краківського воєводств було переселено на терени Західної України [4, с. 89]. У процесі взаємного обміну населенням між Польською республікою та СРСР лемки опинились у Тернопільській, Львівській, Івано-Франківській області, дисперсні поселення сформувалися також на сході та півдні України.

Для означення подій 1944–1946 років у науковій літературі використовують цілий ряд термінів, зокрема *депортація*, *репатріація*, *евакуація*, *переселення* та ін. Для усунення певного термінологічного різнобою та плутанини, що виникає часом через суб'єктивність поглядів дослідників на певні історичні факти та відсутність матеріалів, С. Ткачов запропонував термін *трансфер*, котрий на думку автора є адекватнішим, набув широкого обігу в міжнародній практиці і тлумачиться як взаємообмін населенням зі зміною громадянства на підставі міждержавних угод із метою створення мононаціонального організму [6, с. 7–8].

За підрахунками Ю. Тарновича, разом усіх лемків-українців є понад 650 тис. [5, с. 28–30]. За даними «Етнічного довідника» ця цифра складає 1 млн. чоловік. Серед них: закарпатських лемків — близько 200 тис.; лемків-переселенців із Польщі у Львівській, Тернопільській, Івано-Франківській, Донецькій, Дніпропетровській, Одеській, Харківській та інших областях — 230–250 тис., у Польщі — 100 тис., у Словаччині — 120 тис., в Югославії — 60 тис. чоловік. До того ж, у США і Канаді — 200 тис., в Аргентині і країнах Західної Європи — 40 тис. чоловік [1, с. 74].

Про хроніку та перебіг депортацій багато чого довідуємось зі спогадів самих лемків.

Дитячі роки на Лемківщині та дорожні пригоди глибоко закарбувалися у пам'яті одинадцятирічної дитини із родини Байко — Ніни. Так, зокрема, в інтерв'ю від 29 грудня 2007 року Ніна Яківна, котра нині очолює Київське громадське об'єднання «Товариство Лемківщина ім. Б.-І. Антонича», розповіла: «Мій тато народився в с. Яблониця Короснянського повіту Краківського воєводства. Маму привіз із с. Боськ. Нас було п'ятеро дівчат: Зенуся, Дануся, Маруся, Нінуся, Ігруся. Я народилася в 1933 році.

У селі дві третини було поляків. Українці називали себе «руснаками», і тих руснаків була третина в селі. Довкола були геть польські села, тож ми були в оточенні польському. Єдиним селом, де більшість становили українці, була Малинівка, між її мешканцями та жителями з Яблониці трималися добрі стосунки. Яблониця і Малинівка — то такі були два села, наче острівці серед польських.

У нас була велика господарка — морги, віз, потоки, такий типу лісосплав, два великі городи коло хати, різні куски землі, був млин свій вітряний. Я була вже третьою звичайною сільською дитиною, помагала татові й мамі, пасла корови. Оскільки господарка була велика, в нас постійно були наймані люди. Була (ну то її називали просто дівка) служниця по імені Ганка, там Зося, Мариська, Надийка, от. Були дівчата для допомоги мамі з дітьми. Вони в якійсь мірі трошки помагали і в стайні, але при доїнні хіба. А так, до коней, до чоловічої роботи був парубок. У нас називали парубок.

Так, тато їздив по селах, наймав бідних дівчат, парубків, котрі хотіли заробити. А в нас роботи було повно».

На наше запитання, як розмовляли у селі, в родині, сусідніх селах, Ніна Яківна відповіла так: «Між говіркою татовою і маминою була велика різниця. Мова у Яблониці була жахлива, то ні з чим не зрівняти. То було лемківське, польське, то якась мішанина була. Мова була грубувата така, негарна, немилозвучна. А в маминому селі — то за 40 км від Яблониці — говорили гарно. Мама *л* дуже м'яке вимовляла: ходи*л'*а, бу*л'*а. Це *л* пом'якшувало яблоницьку жорстку вимову. Ну, ви послухайте, як ся рахувало по-яблоницьки: єден, два, три, штири, п'ейт (не п'ять), шуст (шість), дивіт, дісіт. Таке навіть звучання слів тверде, така була і мова. А мамина мова була значно ближче до літературної, і ми всі вдома розмовляли маминою мовою. Ми і ще діти маминої колежанки із сусіднього села розмовляли інакше. За це нас у школі все прозивали, висміювали, без кінця перекривляли слова. Всі решта говорили по-яблоницьки, твердо».

Одним із факторів, що колоритно вирізняє лемків серед інших етнографічних груп, є народне вбрання, одяг. Щодо нього інформантка зауважила: «Одяг був все ж таки особливий, лемківський: шельонові спідниці з тонкої шерсті в троянди на зеленому, синьому, а частіше — бордовому або червоному фоні, і білі фартушки. Під спідницею носили такі гафти — парада, коротенькі біленькі спіднички (дівка обов'язково мала гафти з кружевом, сіла десь не так, спідниця ся зачепила, покрутилася, а там собі зі споду видно гафти). Так було прийнято. Щось подібне є в костюмі словаків, поляків. Сорочки були найрізноманітніші, вишиті на білому фоні. І все ж таки більше лемківського типу, бо мали фальбанки. Також були короткі лемківські лейбики, вони дуже нагадують польські. Пізніше з'явилися у нас галицькі, трошки довші сердачки, що сягали за талію. І тато нам такі замовив. Ми носили їх одна позад одною, у нас вони були дуже в ужитку. Не раз було ладимося до церкви, мама принесе з комори чотири лейбики, а нас — п'ятеро, і мама — шоста, і всім треба, то ми ся мало не били».

У цілому ставлення польського етносу, в оточенні якого перебували жителі села, відзначалося терпимістю і взаємною толерантністю. «Тато шанував польські свята. Часом сусіди кликали тата і маму на свята до себе, дітей з собою не брали. А на другий-третій день сусіди приходили до нас — так було придатно (прийнято). Ми запрошували поляків — сусідів довкола, аби нас не спалили (в селі постійно були пожежі)».

Проте, родинні стосунки з представниками іншого етносу були поодиноким, рідким явищем. «У нас в Яблониці, — продовжує свою розповідь Ніна Яківна, — одна або дві родини були мішані. Женилися тільки свої зі своїми. Мамина рідна сестра Галинка вийшла свого часу за поляка проти волі своїх батьків (мама від неї відреклася). То була дуже трагічна історія, бо то було дуже рідке явище, щоби наша дівчина вийшла заміж за поляка. Мама ще не була замужем. І то стало величезною перепоною — тато довго думав, чи брати Магдалину за жінку, бо в неї сестра за поляком».

У селі діяла греко-католицька церква, незважаючи на те, що українське населення становило меншість. Поляки ж костелу не мали, бо не були згуртовані і не мали серед себе лідера, як відзначила Н. Байко. В цих роках на Лемківщині панувала орієнтація на Шевченка і Україну, або на Качковського і москвофільство. «Тато москвофільства не підтримував абсолютно. Хоча, видно, в юності вся родина була москвофільською, як і всі довкола в Яблониці були москвофіли, допоки не з'явився священик. Священики несли духовність — о. Полянський, пізніше о. Горошко, в 30-х роках служив о. Боберський Юліян. За підтримки священиків розвивалося книговидавництво, газетовидавання, підписки на газети, бібліотеки, будівництво шкіл».

До 1939 року українських шкіл в селі не було. «Я пішла в 1-й клас у шість років. Тоді тато мене записав до новоствореної україн-

ської школи, щоби було побільше дітей. Коли ж армія совєтська перейшла на захід, Польща звільнилася, відразу всі українські школи були знищені, і нас назад загнали у польські класи. Української школи ні в нашому, ні в сусідніх селах вже не було.

Від 1944 по 1945 рік по лісах діяли повстанські армії. Партизанщиною польською, українською, совєтською, якою хочете, кишіли ліси: Армія Крайова — підпільна армія, УПА — підпільна армія, і ковпаківці — підпільні. Німці вичікували на здобуття зброї. Як з'явилися катюші, з нашого села почали стріляти. По 15 вогняних смуг тяглися з-за лісу на німецьку сторону. Село розташовувалося в долині і горіло по-чорному, згоріла половина хат.

Тато допомагав УПА. На возі кудись вивозились мішки пшона, гречки, продукти. Гестапівці робили у нас обшук три рази, поляки постійно доносили на тата, йому не вірили. В хаті були гроші польські, венгерські, німецькі марки, зброя.

З поновленням польської влади пішов клич про виселення. Всі були переконані, що їдемо на Сибір, в Росію, на Схід. Згодом у селі з'явився уполномочений від совєтської власті, який оформлював ці документи. Люди мали право записатися в Росію, в Одеську, Луганську, Львівську область. Як ся записав мій батько Яків, записалося три чверті села.

Були підготовані три транспорти для переїзду: в січні 1945 року або ще в грудні був поданий перший транспорт, куди записалися, як ми казали, всі дзяди — так називалися ті, які не працювали і нічого не мали — ні землі, ні лісу, нероби. Вони виїхали в товарняках, телячих вагонах. У лютому почали оформлювати документи інші родини, і 12 березня ми також виїхали з села. Протягом двох тижнів до виїзду нам дозволялося щось продати з хати, хоч поляки навмисно у нас нічого не купували, щоб ми все лишили.

На фірманках (близько двох десятків возів) українців везли до станції Вороблик. Наша хата розташовувалась коло самої річки і, щоб дістатися до Вороблика, ми мусили переїхати через великий міст. Поляки зупинили першу фірманку: «Брр..., їде то чиє? То Якуба? Випшегай коня». І татове добро, разом з возом, шмарили [8] до води з моста. Так пропав один віз, потім другий, а на третьому возі була я. Я то дуже добре пам'ятаю, можу навіть заклястися, як то було. Під'їхали, зупинились, той поляк знов каже: «Випшегай коні». Фурман [9] (а він же бачив, що сталося з попередніми возами, і, можливо, воза жалів, а може, серце мав добре) каже: «Цо, попадше, детско сідіт» («Подивися, дитина сидить»). Я все то пам'ятаю, бо то я там сиділа. Мене посадили назад на той віз, наступний віз також доїхав цілий і неушкоджений.

У великих вагонах, разом із худобою, їхали по три-чотири родини. Ми везли одного коня, одну корову з чотирьох, пару свиней, речі та продукти були спресовані кубиками.

Їхали досить довго, напевно, з тиждень або днів десять. Нас привезли в Красне (то є на Львівщині така станція і тоді, і тепер). Приїхали в дуже зимний день, пам'ятаю, падав сніг. Надходила ніч, десь треба ночувати. Я спала у такій великій барії — подовгаста купіль для купання. До тої барії гріли води, наливали і купалися одна, друга, як були вдома.

Поки не розподілила влада, нас привезли в село Русилів (то кілометрів яких хіба 15–20 від Красного). Нашій родині дали кімнатку, яку до самої стелі ми наповнили клунками, вони були усюди — в хаті, на дворі.

Із приходом весни всі ми мали іти до колгоспу (тато колгоспу боявся, як вогню). В селі діяла 4-класна школа, а до найближчого п'ятого класу треба було іти 15 км. У 1945 році тато виклопотав наш переїзд до міста Буськ — невеличкого містечка Львівської області, звернувшись із проханням, «щоб діти ся вчили далі», і це на радянську владу подіяло. В Русилові лишилося кілька наших родин. Багато поселень лемків є також на Бережанщині, в Підгайцях, кілька родин коло Чорткова» [7, с. 3–8].

Култунюк (Шалайда) Антонія Миколаївна (1931 р.), переселена із с. Балутянка Сяніцького повіту Краківського воєводства у 1944 р.,

розповіла: «Наша родина виїхала одна з перших, оскільки брата поляки хотіли судити. Брат був талановитим художником-різьбярем, батько також. Як переїхали, було зле. Опинившись в Овідіопольському районі Одеської області, нам не дісталося хати, довелося переходити з місця на місце в пошуках притулку, врешті-решт переїхали до Тернополя. Брат залишився в Одесі. У нас завжди було бажання повернутися на Лемківщину, але боялися переслідувань, тому мусили звикати до нових умов». Інформантка тепло згадувала людей з Тернополя, які гостинно прийняли їхню родину перший час допомагали молоком, картоплею. Проте, траплялися люди різні. Місцеве населення переважно виявляло зверхнє ставлення до переселенців, називаючи їх «дзядами», «лемками».

У 1945 році в Харківську область була переселена родина Костик Ольги Степанівни (1931 р.). Інформантка так згадує про ці роки: «Покидати наше мальовниче село Квятонь Горлицького повіту Краківського воєводства було тяжко. Село було надзвичайно гарне — луки, поле, ліс, гори, річка. Ми довго тужили за гарними зеленими горами: Голюля, Устянська гора, гора Поляна, гора Черчель, з якої у вичечка (бінокль) видно Татри». Родина Костиків жила заможно й багато. Їхня велика господарка становила 9 гектарів поля і 4 гектари лісу.

«В селі не було поляків, люди жили в злагоді, дружно. Діяло дві церкви — греко-католицька і православна. Мої батьки, як і більшість жителів с. Квятонь, ходили до православної церкви. За 13 км розташовувалось словацьке село Шквиртне із подібною до української, зрозумілою лемкам мовою. Оскільки за німців придбати щось було складно, до того села люди ходили на закупки через ліс, а чимало людей і повтікало до словаків».

У Квятоні п. Ольга закінчила 4 класи, їй було вже 14 років, коли переїжджали. На збирання та підготовку до від'їзду мали два дні, пригадує інформантка. У тих роках у Харкові вже діяли колгоспи, тому невдовзі родина Костик переїхала на Тернопільщину.

Ось інша історія переселення, подана Лещишин Марією Миколаївною (1938 р.). Вона є уродженкою відомого на Лемківщині села Одрехів Сяніцького повіту Львівського воєводства. Там закінчила 2 класи. Розповіла, що село було досить прогресивне: діяли чотири зали Товариства «Просвіта», різноманітні гуртки. Сам переїзд припав на 3 березня 1946 року. Родина була переселена в с. Сади Теребовлянського району Тернопільської області. Подальше життя для Марії Миколаївни склалося досить успішно — вона отримала середню освіту, закінчила бухгалтерські курси, машинолічильну студію, змогла реалізувати себе як добрий працівник.

Спогадами про батьків, лемків-переселенців, поділилася Ярослава Михайлівна Фалатович із с. Великий Ходачків Козівського району на Тернопільщині. З нею ми познайомилися на фестивалі «Соколята Лемківщини» у Тернополі. (На фестиваль Ярослава Михайлівна привезла онука декламувати лемківську поезію та двох дівчат — учасниць ансамблю).

Розповіла так: «Батьки мої переселені в 1946 році із с. Буковець, Ліський повіт, Сянок. Казали, було дуже тяжко, але вижили. Тужили за краєм і все сподівалися повернутися. Коли їхали в товарняках, дітей складали у бочки. По приїзді зупинилися у господаря. Дітям не було що їсти. Спілкуватися своєю мовою лемки боялися. Згодом на Тернопільщині отримали комори, прижилися, дуже допоміг голова сільради с. Теофіпілка, місцеві люди. Тато був добрим будівельником. У селах до лемків потрошки звикали, побачили, що вони — порядні, добрі господарі, їх почали поважати, цінувати, призначати на керівні посади». Вся родина Фалатовичів мала хист до музики: дід грав на кларнеті і барабані, сестра і брат — на гуслях (скрипці), Ярослава — на баяні. Таким складом часто грали на весіллях. Закінчивши теребовлянське культосвітнє училище, п. Ярослава працювала вчителем музики і співів. У селі організувала лемківський хор та дитячий ансамбль. Дорослий мішаний хор було засновано понад 10 років тому. Складається з

25 чоловік і є щорічним учасником фестивалю лемківської культури у Монастириській Тернопільської області. У репертуарі колективу — українські, лемківські, повстанські, стрілецькі, авторські пісні. «Чимало пісень перейняли й від бабусів та дідусів переселених лемків», — розповіла п. Ярослава. У підборі репертуару керівник також послуговується збірником О. Гижі «Українські народні пісні з Лемківщини».

Нещодавно у селі зведено пам'ятний знак, приурочений до 60-річчя депортації українського населення. Планується відкрити музей, або лемківський куточок, де експонуватимуться речі, що збереглися з народного одягу лемків (кептарик з пацьорками, хустина) та предметів домашнього ужитку [райбачка (для прасування), ночви, діжечка].

За результатами соціологічного пресового опитування, що з 1990 року проводилось вченими-істориками Львівського національного університету ім. І. Франка серед учасників подій українсько-польських переселень 1944—1946 рр. (тобто переселенців з Лемківщини, Холмщини та Надсяння), виявлено, що добровільним переселення було лише для 7,1 % лемківського населення, примусовим — для 92,9 %; забезпечено нормальними санітарно-гігієнічними умовами під час переселення було 5,4 %, не забезпечено — 94,6 %; відповідні житлові умови на новому місці надано 17,4 %, не надано — 82,6 %; забезпечено місцем праці за бажанням та професією — 20,7 %, не забезпечено — 79,3 %; доводилось голодувати на новому місці — 72,8 %, дати собі раду з харчуванням змогло 27,2 % опитаних; зникла туга за рідним домом лише у 24,5 % опитаних, «ні» відповіло — 75,5 %; повернутись додому хотіли б 44,6 %, негативну відповідь дали 55,4 % [3, с. 38—40].

Звичайно, депортація призвела до руйнування осілості лемків та надзвичайно ускладнила процес збереження їхніх культурних надбань, але також стала для лемків новою сторінкою життя в оточенні українського етносу.

1. Етнічний довідник. Етнічні меншини в Україні /За ред. В. Євтуха. — К., 1996.
2. *Красовський І.* Діячі науки і культури Лемківщини. Довідник. — Л., 2000.
3. Лемківський календар на 2008 рік /Упоряд. Л. Смереканич. — Л., 2007.
4. Мала енциклопедія етнодержавознавства / НАН України. Інститут держави і права ім. В. Корецького. (ред. Ю. Римаренко). — К., 1996.
5. *Тарнович Ю.* Ілюстрована історія Лемківщини. — Л., 1936.
6. *Ткачов С.* Польсько-український трансфер населення 1944—1946 рр. Виселення поляків з Тернопілля / Ред. О. Давидова. — Тернопіль, 1997.
7. *Чаплик К.* Польовий фольклорний матеріал автора. Інтерв'ю з головою Київського громадського об'єднання «Товариство Лемківщина ім. Б.-І. Антонича» Н. Байко. — К., 2008. [НАФРФ ІМФЕ ім. М. Рильського. — Ф. 14—3. — Од. зб. 1421. — 9 с.].

***Chronicles of Deportations in 1944—1946 Through the Eyes of Lemky* article is based on resettlers' memories and covers some issues of spiritual and material cultures of Lemky, especially their life, household, religion, dialect, national costume, song folklore etc.**

We are happy to publish memories of Nina Yakivna Bayko, who was the member of outstanding *The Baykos Sisters Trio*. In 1953 they introduced the Ukrainians the culture and songs of Lemky. Having been originated from Lemkivschina the trio became the most active popularizer and promoter of native song. Thanks to three sisters Mariya, Danyila and Nina and such composers as Philaret and Mykola Kolessas, K. Stetsenko, Yu. Korchynsky, B. Filts, M. Popenko, I. Maychyk, H. Vereta, Ye. Kozak, O. Hram, V. Lystopad, O. Yakovchuk, Ya. Yaroslavenko the Ukrainians could hear songs of Lemky. The composers helped to renew the tradition of Lemky's live performance.

ФЕНОМЕНАЛЬНЕ ВИДАННЯ ДУМ

Українські народні думи. — К., 2007. — 824 с., іл. 16 с.

Лідія КОРНІЙ

Вийшло у світ нове видання «Українські народні думи» (К., 2007, 822 с.) з мелодіями. Це найповніша на сьогодні публікація українського думового епосу словесних текстів із музичними рецитаціями та інструментальним супроводом, підготовлена в Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАНУ, що започатковує багатотомну серію видань цього жанру. Працю підготувала до друку і впорядкувала С. Грица (керівник проекту); матеріали до тому готували А. Іваницький, А. Філатова, Д. Щириця. Від упорядників вступну статтю та примітки написала С. Грица. Відповідальний редактор тому — Г. Скрипник.

Українська фольклористика багата на публікації словесних текстів дум, з яких найбільш фундаментальною є «Українські народні думи» К. Грушевської. Пропоноване нове видання «Українські народні думи» представляє думовий епос у тому вигляді, в якому він жив у побуті — завжди тільки з музикою і як виконували його видатні майстри кобзарсько-лірницької традиції в Україні, такі як Остап Вересай, Михайло Кравченко, Гнат Гончаренко, Микола Дубина, Петро Древченко та ін. майстри «давньої генерації» та нового часу — Єгор Мовчан, Аврам Гребінь, Георгій Ткаченко, Анатолій Парфиненко та ін. Є можливість послухати голоси окремих виконавців наживо, які зафіксовані на аудіодиску, підготовленому до тому. У книжці вперше подано 27 нових, досі не опублікованих, а також заново розшифрованих дум із магнітних плівок, разом (із уже відомими в записах М. Лисенка, Ф. Колесси та ін.) — 110 рецитованих масштабних творів, що мають не тільки науково-пізнавальне, але й важливе практичне значення для сучасних виконавців дум, продовжувачів думового мистецтва в навчальній та концертній практиці, зважаючи на визначну роль творчої індивідуальності в розвитку епосу, українського зокрема. Праця є експозицією всього думового репертуару, записаного від кобзарів і лірників, з кінця XIX ст. до сьогодні. Матеріал упорядковано за виконавцями дум та їх репертуаром (різні сюжети), а також за науковими публікаціями дум та їх дослідженнями від найстарших до нових, які дозволяють простежити розвиток думознавства із другої половини XIX ст. і донині. Читач має змогу ознайомитися із досі не публікованою колекцією дум фольклориста В. Харкова, які учений записував у 1930 р. від лірників Валківського р-ну Харківщини, з новими повними транскрипціями дум від кобзарів Є. Мовчана, Г. Ткаченка, А. Парфиненка, І. Рачка, лірника А. Гребеня та ін. Книжка ілюстрована портретами кобзарів і лірників старшої та нової генерації, науковців, що їх вивчали. У передмові «Від упорядників» С. Грица розкриває принципи впорядкування матеріалу, критерії до подачі словесних та музичних текстів та способи їх нотації. У вступній статті до праці (сс. 9—80) автор викладає концепції тлумачення дум, дає їх критичну оцінку, порушуючи важливі питання, як-от: просторово-часовий фактор у розумінні сутності та генези розвитку дум і водночас збереження єдності стилю дум у поетиці, думових рецитаціях завдяки єдності ідеї думового епосу та доцентровому її спрямуванню. Авторка вважає однобічним висновок Ф. Колесси про те, що думи є лише вищою стадією розвитку плачів-голосінь, і доводить зв'язки поетики й мелосу дум із найдавнішими формами наративної епічної творчості передньоазійських культур. С. Грица окремо зупиняється на генетичних витоках дум, вперше на конкретних прикладах показує перегуки в поетиці, музиці дум та біблійних псалмах, акцентує увагу на барокових впливах у думах, що виявляються у свідомій *флоридизації* їх стилю на пізнішому етапі

розвитку, обґрунтовує збіг хроматизованого ладу в думах з модусом мислення передньосхідного ареалу, їх близькість за монодичноімпровізаційним характером викладу в інструментальному супроводі старовинної кобзи до східного макомату, на підтвердження своїх доказів залучаючи також дані словесної лексики дум, топоніміки, ономастики, що однозначно вказують на культурні зв'язки України Причорномор'я зі Сходом і слов'янським Півднем. Значне місце приділяє авторка епічному середовищу в Україні та носіям українських народних дум, специфіці передачі (трансмісії) словесно-музичного тексту, чітко відділяючи автентичні форми їх буття від нових сценічних, на чому акцентовано увагу вже раніше, у її монографії «Мелос української народної епіки» (1979). Особливий інтерес становлять розділи «Квантитативна природа рецитацій дум: проверсії та контраверсії у співвіднесенні слова і музики в думах. Мелодична орнаментика», «Типологія мелосу дум», «Класифікація мелосу дум». Попри відомі вже класичні роботи про музику дум М. Лисенка, Ф. Колесси С. Грица знаходить нові, вельми цікаві ракурси вивчення надзвичайно складного жанру дум, зокрема в плані постійно розроблюваної нею теорії парадигматики. Вона виявляє різні способи інтерпретації тих же структурних елементів дум, їх «заспівів», кадансів, поетичних та музичних формул у тих самих і різних виконавців дум кобзарів і лірників, опозиції тексту і мелодії при їх очевидній єдності, що простежуються від найменших частин — інтонем — до більших сегментів у цілості поетико-музичної думової моделі. В останньому розділі статті авторка подала критичний огляд існуючих фіксацій дум від першої словесно-музичної фіксації думи до сучасних найновіших. Багату інформацію книжки та вступної статті доповнюють примітки до всіх уміщених тут відомих і досі не відомих публікацій дум з короткими даними про виконавців. Видання є фундаментальним і першим на сьогодні зводом рецитацій дум із належними до них поетичними текстами (у «Мелодіях українських дум» Ф. Колесси бракувало повних словесних текстів та інструментального супроводу до дум, у праці К. Грушевської були тільки тексти без мелодій).

Отже, праця є значним поступом у збереженні синкретичності жанру та репрезентації його у різних зрізах — музики, поетики народно-професійного виконавства кобзарів та лірників. Давно очікуване видання, до якого докладено багато праці упорядників і, зокрема, керівника проекту доктора мистецтвознавства, професора С. Грици, слід усіляко вітати та сприяти його обнародуванню задля користі, яку воно, безсумнівно, принесе науковцям, виконавцям, як і всім уболівальникам за розвиток української науки й культури.

«ТЕКСТИЛЬНА МЕНТАЛЬНІСТЬ» ЯК МАРКЕР ПОЛІЕТНІЧНОЇ КУЛЬТУРИ НАРОДІВ ЦЕНТРАЛЬНОЇ АЗІЇ

Цивилизации скотоводов и земледельцев Центральной Азии. — Самарканд–Бишкек, 2005. — 326 с., ил. (на русск. и англ. яз.)

Володимир ГУСАКОВ

Означене видання належить до публікацій Міжнародного Інституту Центральноазіатських досліджень, заснованого ЮНЕСКО у Самарканді в середині 90-х років минулого століття з метою дослідження місцевої історії та культури. Достатнє і регулярне фінансування з боку шанованої міжнародної інституції дозволило Інституту започаткувати декілька амбітних дослідницьких проектів із подальшим обговоренням отриманих результатів на представницьких міжнародних наукових конференціях, а також розпочати активну видавничу діяльність[1].

Рецензована книга є збірником, присвяченим проблемам взаємодії цивілізацій кочовиків-скотарів та землеробів від глибокої давнини до сучасності. До збірника включені статті, написані головним чином на основі доповідей, прочитаних на міжнародній конференції «Цивілізації Центральної Азії: землероби та скотарі. Традиції та сучасність» (Самарканд, 2002 р.).

Перші два розділи збірника присвячені вивченню ключових пам'яток стародавньої та середньовічної археології, а також проблемам історії зв'язків місцевих кочових і землеробських цивілізацій у вказані історичні періоди.

У третьому розділі, який становить безпосередній інтерес для етнологів, досліджено проблеми міжцивілізаційного етнокультурного, економічного, політичного, правового співробітництва в нещодавньому минулому та в сучасності.

Слід зауважити обґрунтованість та актуальність обраної загальної тематики дослідження. Адже, незважаючи на те, що оазиси Самарканда, Бухари, Герата, Кандагара, Східного Туркестану (Синьцзяну) є колискою землеробства із стародавньою міською традицією, переважну частину території центральноазіатського макрорегіону займають степові та напівпустельні простори, на яких з давніх-давен мешкали численні кочові племена. Із просуванням у бік заможних землеробських районів великих тюркських та монгольських мас частка кочового та напівкочового субстрату в населенні оазисів неодмінно збільшувалася. Це призвело до виникнення у великої його частини своєрідної квазіосілої та квазіміської культури, в якій були сильні рудименти нещодавнього кочового життя. Типовим прикладом є представники тюркської військової еліти, панівної в Хівінському, Бухарському ханствах та в Коканді, які певний тривалий час прагнули проводити поза містом серед звичного побуту, подалі від «чужого» і ворожого до них міського (таджицького) населення.

Такий порядок тут протримався фактично до приходу радянської влади, політика якої завдала сильного удару місцевому традиційному устрою. Модернізоване життя у радянських новобудовах старих і нових міст, звичайно, сильно відрізнялося від центральноазіатської міської традиції, що не змінювалася впродовж тисячі років. Так само в Радянському Союзі майже зник кочовий уклад у тому вигляді, в якому він існував у казахів, киргизів, уйгурів, туркменів, каракалпаків до 1917 р. Щоправда, набагато менше змін зазнало традиційне суспільство в Афганістані, Східному Ірані (Хорасан), Синьцзяні, які є унікальними дослідницькими полігонами для етнологів.

Надзвичайно важливу роль у розвитку контактів між кочовиками та осілим населенням відіграла траса Великого Шовкового шляху, уздовж якої відбувався їхній міжцивілізаційний обмін. Традиційно його головним об'єктом у вигляді тканин, одягу, килимів, завіс, ви-

шитих та плетених виробів, волокна виступав текстиль. З огляду на зазначене, з часом у народів сформувалася своєрідна «текстильна ментальність», яка розглядається авторами збірника як важливий компонент регіональної поліетнічної культури. Більшість її елементів, що об'єднували осілі та степові народи в єдиному культурному континуумі, відносяться одночасно і до матеріального середовища, і до духовного буття, а також до політичних, соціальних, економічних факторів. Вона міцно пов'язувала осілі народи, які, власне, виробляли текстиль, з кочовиками, які, з огляду на свій життєвий уклад, брали незначну участь у його виробництві, але активно сприяли його розповсюдженню, продажу та зберіганню. Таким чином, саме текстиль створив одну з важливих зон традиційної взаємодії між осілим та кочовим населення центральних регіонів Євразії.

Слід зауважити, що і до виходу рецензованої збірки науковці звертали увагу на багатоаспектність функціонування текстилю, яка пояснюється його легкістю, транспортабельністю, мобільністю порівняно із стаціонарними об'єктами культури, прив'язаними до певних географічних точок. За влучним виразом Ф. Броделя, одній із складових текстилю — тканинам, «як найскромнішому з благ культури, вдавалося легко пересуватися і заглиблюватися у нові царини»[2]. Саме в традиційній культурі Центральної Азії текстиль став основним засобом створення візуальної мови і художнього бачення[3]. Він відігравав провідну роль у створенні нової естетики і виступав принциповим носієм та розповсюджувачем нових стилів у мистецтві, адже властиві йому флюїдна текучість орнаментальних форм і позолочення потім відтворювалися в архітектурному декорі, кераміці, металі, книгах, інших видах мистецтва.

Як і будь-який культурний феномен, «текстильна ментальність» представляє комплексну інформацію про суспільство на матеріальному та символічному рівнях, його світосприйняття, естетику, релігійні та політичні норми. «Текстильна ментальність» виступає своєрідним консервативним кодом, який багато в чому визначив традиційність центральноазіатської мусульманської культури і того середовища, в якому мешкали осілі та кочові народи.

У збірнику автори також не оминули питання впливу релігії на формування місцевої естетичної традиції. Зокрема, йдеться про велику увагу, яка в культурі ісламу приділяється значенню завіси (*парда*). Вона символізує приховану таємницю, оскільки реальний образ не є тотожним видимому, а навпаки є невиразним, потаємним, закритим. Вважається, що ізоляція за допомогою завіси є свого роду накопиченням магічних сил і духовних цінностей. Це яскраво відображено у різноманітних ісламських містичних доктринах і ритуалах, наприклад, у суфійській ідеї про шляхи пізнання, в покритті головної мусульманської святині Кааби *кісвою*, в кодексі честі у мусульманському жіночому костюмі і т. п. Ідея сходження людської душі східцями вдосконалення в суфізмі, сім стадій містичного «шляху пізнання» втілюють уявлення про сімдесят тисяч завіс світу та темряви, які вдерлися між душею людини та істиною, яку вони затемнюють. Існує необхідність очищення душі, яка, бажаючи розчинитися у Всевишньому, має пройти сім стадій і скинути кожного разу десять тисяч завіс. Кожна стадія характеризується появою світла різних відтінків: блакитного, жовтого, червоного, білого, зеленого, чорного і, насамкінець, безкольорового (чистого).

В ісламському суспільстві одяг завжди утворював особливий культурний комплекс, цілу «систему облачення» (vestimentary system)[4]. Вона пов'язана з альтернативними уявленнями про чистоту і нечистоту, праведність та невіру, із ритуальною поведінкою (*сунна*) та гендерними аспектами. Іслам висунув нові жорсткі вимоги до одягу, засновані на табуюванні передусім жіночого тіла. Тому традиційний жіночий костюм відрізняється незмінністю основних конструктивних форм при широкій варіативності різних елементів крою та деталей. Пластика тіла вкрита під одягом, а графічність його силуету засновуєть-

ся на чіткій геометричній основі. Як правило, одяг вирізняється малою кількістю швів, тому завжди особливо цінувалося мистецтво художньої вишивки і колір тканини. У структурі подовжених і масивних жіночих суконь нарощуються і розширюються рукава, а весь силует тяжіє донизу. Все це сприяє невидимості й анонімності жіночого тіла. Вважалося навіть, що непокрите тіло веде до захворювань.

Щоправда, в Центральній Азії також існували певні відмінності від загальноприйнятої в мусульманському світі практики. Цікавий виняток становить національний костюм таджичок, які ніколи не носили традиційного жіночого покривала (*чадра* або *паранджа*). Натомість застосовували покривало для жіночого обличчя (*рубанд*). Це невеликий фрагмент тканини з бавовни (75 x 75, 90 x 75 см), у верхній частині якого прикріплена невелика сітка для очей та довгі кольорові зав'язки із китицями для закріплення рубанда на голові. Орнаменти рубандів наповнені символічними візерунками, серед яких є амулети (*тумори*), що мають властивості оберегів[5]. У сьогоднішньому Таджикистані, звичайно, не часто зустрічаються жінки, одягнені таким чином, хіба що під час весілля, або ж у високогірних районах Бадахшану. Водночас у сусідньому Афганістані, особливо після повалення там народно-демократичного режиму, жінки активно носять рубанди, в тому числі у великих містах (Кабулі, Гераті, Мазарі-Шарифі), про що можна пересвідчитися з телерепортажів із цієї країни.

Ще одним вельми цікавим питанням, що на нього звертають увагу науковці-автори статей збірника, є стереотипність конструкції традиційного житла центральноазіатських номадів. Оскільки відомо, що створення власного типу житла відбиває модель мислення, подібна стереотипність свідчить про універсальність та поліетнічність їхньої цивілізації. Свого часу відомий дослідник П. Ендрюс склав типологічну схему житла номадів, згідно з якою в центральноазіатських кочовиків розповсюджені повстяні юрти із твердою структурою, які легко розбираються[6]. Внутрішній простір юрти не членується, проте існує жорсткий функціональний розподіл інтер'єру за допомогою текстилю.

Юрта сприймається степовиками як укриття, друга оболонка, що, так само як і одяг, може пересуватися разом із людиною. Для них вона є не територією, що ізолює від навколишнього середовища, а лише засобом захисту від негоди. Текстиль використовується не лише як тент, але й для меблювання, декорації всередині юрти. Килим є її підлогою, завіса — дверима, *курпа* — ліжком. Декор юрти — складний компонент тієї ж «текстильної ментальності», складений із різних повстяних прикрас, попон, килимів, речових торб, вишитих і плетених виробів, орнаментальних циновок тощо.

Отже, текстиль забезпечує комфорт та зручність юрти без зміни архітектурної конструкції. Він є засобом трансформації, при застосуванні якого зберігаються основні конструктивні особливості інтер'єру. Текстиль захищає від негоди і сонця, його яскравість може слугувати орієнтиром у природному середовищі. В залежності від призначення і сезону традиційно використовувалися різні види текстилю: під час проведення меджлісів використовували парчу, а влітку — лляні тканини.

Текстиль досі виконує політичну місію, створюючи відповідне репрезентативне середовище племінних або кланових провідників. Для створення подібних куліс використовуються найкращі зразки текстилю з метою вразити уяву підданих та гостей. Таким чином, текстиль має розповідати про керівника, слугувати засобом пропаганди його багатства і впливу[7].

Слід підкреслити, що домівки осілого населення — мешканців міст та аулів — також наповнені різноманітними декоративними текстильними зразками: вишитими килимами (*сузані*), численними ковдрами (*борпуш*, *карс*, *руїджо*), а також доріжками, які прикрашають стіни (*зардевор*) тощо.

Отже, доповіді, відібрані для збірника його редактором — директором Міжнародного Інституту Центральноазіатських досліджень

Кадічею Ташбаєвою, присвячені переважно питанням матеріально-побутового розвитку традиційних суспільств, взаємопроникненню культур з акцентом на універсальному життєвому укладі, який поєднує, а не розділяє центральноазіатську спільноту. Книга, безсумнівно, становить чималий інтерес для етнологів як за використаним величезним фактичним матеріалом, так і з огляду на високий науково-теоретичний рівень більшості публікацій, що увійшли до збірника. Вираз „текстильна ментальність», принаймні для характеристики етнокультурних процесів у Центральній Азії, цілком може бути введено як термін у науковий обіг.

[1] Зокрема, див.: *Буряков Ю.*, *Байпаков К.*, *Ташбаева К.* Города и маршруты Великого Шелкового пути (по материалам Центральной Азии). — Ташкент, 1999; *Усман А.* Крупнейшие суфийские братства Центральной Азии. — Самарканд, 1999.; *Хашимов М.* Религиозные и духовные памятники Центральной Азии. — Алматы, 2001.; а також прекрасно ілюстровані перші три томи Атласу декоративно-прикладного мистецтва народів центральноазіатського макрорегіону, присвячені Узбекистану, Казахстану та Киргизстану (видані відповідно у 1999, 2001 та 2002 рр.). З огляду на оонівський статус Інституту, ці та інші монографії, видані за його сприяння, публікуються російською або англійською.

[2] *Бродель Ф.* Структуры повседневности. Возможное и невозможное. — М., 1986. — Т. I. — С. 348.

[3] *Komaroff L.* The Transmission and Dissemination of a New Visual Language // The Legacy of Chengis Khan. Courtly Art and Culture in Western Asia / Ed. by L. Komaroff, S. Caboni. — New York — London, 2003. — P. 175.

[4] *Stillman Y.*, *Micklewright N.* Costume in the Middle East // Middle East Studies Association Bulletin. — Vol. 26, 1. — 1992. — P. 13–39.

[5] Див.: *Исаева-Юнусова Н.* Таджикская вышивка. — М., 1979. Означена монографія є чи не найкращим науковим дослідженням рубандів.

[6] *Andrews P.* Nomad Tent Types in the Middle East. — Vol. 1, 11 (Wiesbaden). — 1997. — P. 38.

[7] *Golombek L.* The Draped Universe of Islam // Content and Context of Visual Art in the Islamic Land. — London, 1988. — P. 88.

СЮЖЕТНО-ТЕМАТИЧНА РІЗЬБА У ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ ГРЕПИНЯКА (До 75-річчя від дня народження)

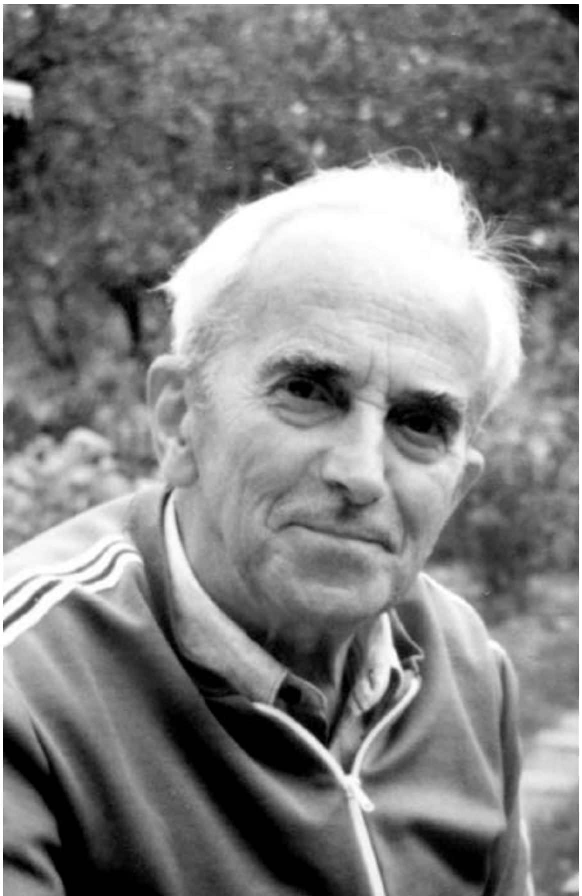
Віктор БІЛИЙ

Косівщина здавна славилась своїми видатними майстрами в галузі обробки дерева. На цих теренах були поширені цілі роди, де професія батька знаходила своє продовження у творчості сина, який успадковував не тільки віртуозну майстерність, а й специфічне світовідчуття, яке дозволяло творити нове та зберігати давні традиції одночасно, а також жагу до знань, які митець прагнув втілити у своїх виробах. І хоча вивченням цього явища займається чимало дослідників, деякі з творчих персоналій цього краю залишаються поза увагою. Подібна ситуація склалась і з Миколою Грепиняком (1933 р. н.) (іл. 1), творчість якого вперше відмітив О. Соломченко у монографії «Народні таланти Прикарпаття», що побачила світ у 1969 р. Наступною була стаття, присвячена 65-літтю, надрукована 1998 р. у газеті «Гуцульський край», автором якої знову-таки став визнаний дослідник народного мистецтва Гуцульщини О. Соломченко. Крім того, зустрічаємо поодинокі згадки про митця, де більше уваги приділено вивченню його життєвого шляху та викладацької діяльності, аніж аналізу творчості. Проте, дослідження здобутків та новаторства у виробах М. Грепиняка дозволить виявити та проаналізувати основні тенденції, які панують у сучасній різьбі.

М. Грепиняк вирізняється своєрідним баченням світу, яке і втілює у своїй роботі, а традиційний орнамент у його творах отримав нове звучання завдяки поєднанню із сюжетними композиціями, підкреслюючи та органічно доповнюючи останні. Характерним для нього є постійний творчий пошук та вдосконалення — він ніколи не зупиняється на досягнутому, не боїться експериментувати та поєднувати геометричний орнамент не лише з тематичними зображеннями з гуцульського життя, а й з портретами.

Майстер виріс у селі Брустурів, де в кожній другій хаті жила родина різьбярів або теслярів, а його батько займався столярством, бондарством, токарством. Як згадує майстер в автобіографії, різьбленням та інкрустацією почав займатись із дев'яти років, відколи тато взявся його вчити різьбярському ремеслу [2, 2]. Закінчивши сільську семирічку, активно допомагав у роботі батькові, який став працювати в художньо-промисловій артілі «Гуцульщина». Саме там здобув певні навики в роботі, удосконаливши які, став справжнім майстром.

М. Грепиняк, вивчаючи багатство народної спадщини, усвідомлюючи невичерпність цих



Іл. 1. *Микола Грепиняк*

віковічних традицій у мистецтві, почав шукати нові способи і засоби передачі художніх образів. Та якщо орнаментальна плоска різьба та інкрустація давались йому порівняно легко, то складання тематичних композицій вимагало професіональних знань, які він намагався отримати з книг, що були у сільській бібліотеці. «Для мене, — говорить Микола Грепиняк, — бібліотека і чарівна гірська природа стали вищою художньою школою» [1]. Усвідомлюючи брак знань з теорії мистецтва та не маючи можливості знайти потрібну літературу в сільській бібліотеці, майстер формує власну, добираючи книги з різних спеціальностей — з рисунку, живопису, скульптури, різьбярства та з фотографії. Крім того, азами образотворчої грамоти йому допомагали оволодіти викладачі Косівського училища прикладного мистецтва, з-посеред яких майстер з особливою вдячністю згадує Євгена Яковича Сагайдачного. Незабутнє враження на М. Грепиняка справили відвідини музеїв Косова, Івано-Франківська, Чернівців, Львова, Коломиї: «У них я впритул зустрівся з творами видатних гуцульських різьбярів династії Шкрібляків і Корпанюків з Яворова, В. Девдюка з Косова, М. Мегединюка з Річки та інших. Їх твори справили на мене разюче враження, були моїми постійними орієнтирами для оволодіння таємницями творчості» [4].

Поступово, спочатку не досить виразно, а далі чимраз сміливіше і впевненіше, він починає поєднувати декоративне трактування із тематично-сюжетною композицією, основи якої М. Грепиняк засвоїв, вивчаючи давні традиції та технічні прийоми круглої різьби по дереву, яку колись на Гуцульщині застосовували переважно у виробах культового призначення [5, 14]. Тоді ж майстер починає створювати скульптурні композиції, у яких вже відчувається обдарованість митця (іл. 2).

Цілком зрозумілим є звернення М. Грепиняка до тематичних зображень, оскільки повноту життя справді важко передати лише за допомогою геометризованих узорів, якими б досконалими, світлими і пісенними вони не були. В історії Гуцульської плоскої різьби лю-



Іл. 2. *М. Грепиняк. Дівчина-гуцулка. 1956 р. Дерево липи. Об'ємне різьблення. Інв. № 14758. 4,5 х 15,5. Коломийський музей народного мистецтва Гуцульщини та Покуття (КМНМГП)*

дина серед орнаменту — річ винятково рідкісна. Можна пригадати лише сильно стилізовані усміхнені голови на флягах Юрія Шкрібляка. Проте, М. Грепиняк вибирає дещо інший шлях для втілення своїх задумів — він не вводить антропоморфні мотиви у геометричний орнамент, а оздоблює ним сюжетні композиції, доповнюючи та збагачуючи їх. «Тематику для своїх творів, — говорить Грепиняк, — я беру з життя і побуту гуцулів, із сюжетів старовинних народних переказів, коломийок, народних пісень» [6]. Досить лише придивитися до його виробів, щоб зрозуміти: тут панує мистецтво уяви, композиційної фантазії, поєднаної із технічною досконалістю. Різноманітність узорів, комбінацій, ліній, трикутників, квадратів, напівкруглих і круглих елементів — нескінченна. Тут не зустрінеш жодного повторення серед великого асортименту виробів.

Початком самостійної творчої діяльності митця стали 1950-ті роки, впродовж яких він удосконалював свою майстерність та оволодівав основними композиційними прийомами, втілював їх на практиці. Саме в цей час з-під різця майстра з'являється «Каменяр» (1956) — декоративна тарілка, виконана до 100-річчя від дня народження І. Франка. У цьому творі бачимо основні тенденції, розвиток яких і визначив творче обличчя М. Грепиняка. Профільний портрет І. Франка оздоблено традиційним гуцульським орнаментом, проте й сам портрет, і його обрамлення перебувають у нерозривній композиційній єдності, доповнюючи та збагачуючи один одного. Цьому сприяє також інкрустація кольоровим деревом, присутня як у центральній частині тарілки, так і у фризі.

Багато сюжетних композицій майстра присвячено культурі та побуту рідного краю. Однією з кращих стала декоративна тарілка «Гуцул із вівцями», яка вирізняється з-посеред інших оригінальним вирішенням (іл. 3). Тут тематичному зображенню митець надає символічного звучання, позбавляючи його усього несуттєвого та другорядного. Чіткість та гармонійна злагодженість основних об'ємів надає йому не лише монументальності, а й створює властиву гуцульському орнаменту простоту та довершеність прочитання, підкреслену симетрією та пірамідальністю композиції. На відміну від інших тарілок, центральна частина яких переважно виділена майстром для сюжетного зображення, обабіч якого розташовано орнаментальний фриз, тут окремі елементи його проникають всередину, замикаючи та доповнюючи композиційний центр. Фризова ж частина активно співвідноситься із центром, надає композиції логічного завершення.

Зацікавлення викликають і ті композиції, сюжетна складова яких вписана у прямокутник та розміщується, переважно, на декоративних скриньках. Відповідно до народних традицій, центральну частину відмежовано від обрамлення, у якому майстер, як і в інших своїх виробах, використовує орнамент із надзвичайно різноманітних елементів, ускладнюючи та доповнюючи його інкрустацією з намистин, перламутру та кольорового дерева. Проте, ці композиції більш статичні, митець особливо звертає увагу на текстуру матеріалу, активно використовує її як декоративний елемент. Збе-



Іл. 3. *М. Грепиняк. Тарілка (Гуцул із вівцями). 1971 р. Дерево груші. Точіння, різьблення, рельєфне різьблення. Інв. № 78. Діам. — 29,5. Музей Косівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва (КДІПДМ)*

режена нерозривна єдність орнаменту та сюжету — риса, характерна для всіх робіт цього видатного народного митця.

Із кожною новою роботою майстерність М. Грепиняка зростає. Він позбувся невпевненості у лінії побутових композицій, яка відчувалась у його перших роботах, досягнув тієї плавності та логічності, що так вигідно вирізняє гуцульський орнамент. Митець не боїться незаповненого простору, навпаки — фон активно співпрацює з орнаментом та тематичною композицією, часто виступаючи додатковим об'єднуючим елементом. Асортимент виробів майстра надзвичайно різноманітний: декоративні плакетки та тарелі, тематичні панно, скриньки, жіночі прикраси, цукернички, портретні рами та ін. Незалежно від того, яку форму митець вибирає для втілення своїх задумів, він ретельно готується, перечитує необхідну літературу, підбирає потрібний матеріал. Єдність орнаменту із сюжетом забезпечує те, що тематика зображень завжди близька митцю — це сцени із життя та побуту гуцулів, літературні образи, знайомі кожному українцю, та портрети поетів, письменників і сучасників.

Жанр портрета у творчості М. Грепиняка розвивався паралельно із побутовими композиціями. На початку свого творчого шляху майстер надавав перевагу широкому обрамленню портрета з кількома вужчими смугами, створюючи таким чином декоративну рамку, багато інкрустовану та віртуозно виконану. Проте орнамент підібрано таким чином, щоб доповнити образ персонажа, збагатити його та максимально розкрити перед глядачем. Так, у портреті Лесі Українки (іл. 4) використано мотиви півкіл більших та менших за розміром, а багата інкрустація доповнює ніжний жіночий образ, тоді як у портреті Богдана Хмельницького (іл. 5) орнамент чіткий та урочистий.

Неодноразово митець виконував портрети Тараса Шевченка. Проте, кожного разу автор обдумує цей образ заново, шукаючи нові шляхи вирішення композиції. Якщо в ранніх творах обрамлення все ще досить масивне, із підкресленням його декоративного ефекту, то з часом кількість допоміжних ліній, які відділяють портрет від орнаменту, зменшується, сприяючи більшій взаємодії фриза із центральним сюжетом (іл. 6). Незмінними залишаються лише те шанобливе ставлення та любов, із якою майстер звертається до образу Кобзаря не лише у сюжетно-тематичній різьбі, а й у дереворитах та малюнках.



Іл. 4. *М. Грепиняк. Портрет Л. Українки*



Іл. 5. *М. Грепиняк. Портрет Б. Хмельницького*

Одним із кращих портретів, виконаних М. Грепиняком нещодавно, стала декоративна тарілка із зображенням Ліни Костенко (іл. 7). Це твір зрілого майстра, кожен елемент якого добре продуманий, а технічна довершеність не викликає сумнівів. Багатство та витонченість інкрустованого намистинами, перламутром та кольоровим деревом фриза підкреслює образ поетеси, дещо стриманий та величний. Текстура



Іл. 6. М. Грепиняк. Портрет Т. Шевченка. 1989 р. Дерево груші, інкрустація



Іл. 7. М. Грепиняк. Портрет Л. Костенко. 2005 р. Дерево груші, інкрустація

деревини тут не приховується, а підкреслюється, вступає у взаємодію з іншими елементами композиції, урізноманітнює циклічний рух узору.

Поряд із сюжетно-тематичними композиціями, майстер постійно повертається до традиційного гуцульського орнаменту як невичерпного джерела натхнення. Так з'явилися довершені та витончені декоративні тарілки, скриньки, вироби побутового та обрядового призначення. Сміливе використання традиційного гуцульського орнаменту, тонке художнє сприймання дійсності — характерні риси його творчості. Митець завжди відкритий до нових ідей та думок, перебуває у постійному пошуку, залишаючись відданим основним засадам гуцульського різьблення. З-посеред багатьох інших майстрів художньої обробки дерева, якими багата Косівщина, творчий почерк М. Грепиняка вирізняється простотою та органічністю подачі, а народний орнамент у його виконанні, завдяки постійній праці, розвивається та залишається актуальним.

Підсумовуючи, можна сказати, що М. Грепиняк знайшов свій шлях та довів, що сюжетний жанр у художній різьбі по дереву — це новий етап у подальшому розвитку гуцульського декоративно-прикладного мистецтва, окреме відгалуження, яке безперечно заслуговує на увагу. Цей жанр поєднує в собі традиції минулого й новаторство декоративного пошуку, відкривав широкі творчі перспективи перед різьбярами. Вже 52 роки майстер займається художнім різьбленням. Незважаючи на поважний вік, майстер і далі передає учням свої знання та досвід, захоплено працює у своїй майстерні, даруючи людям радість своїми роботами, що відповідають сучасним вимогам і зберігають художньо-образний стиль цього регіону.

1. *Дацюк Я.* Майстер вчить прекрасного // Педагогічна газета. — 1998. — № 5 (47), травень.
2. *Грепиняк М.* М. Грепиняк. Автобіографія // Голос краю. — 2003. — № 1 (12). — 25 червня.
3. *Грепиняк М.* Учні — мої послідовники // Вісник. — 1996. — № 9 (25). — 4 жовтня.
4. *Соломченко О.* Творчість за покликанням // Радянська Гуцульщина. — 1983. — 19 березня.
5. *Соломченко О.* Народні таланти Прикарпаття. — К., 1969.
6. *Стефюк В.* Різьбяр Микола Грепиняк // Прикарпатська правда. — 1960. — 9 серпня.

The article represents life and the creative way of the modern artistic wooden hand-made goods master Hrepynyak Mykola Ivanovych who comes from the village Verkhni Bereziv of Kosiv Region. He is one of those artists who has made a great contribution to the development of the artistic carving both as a teacher and an innovator as for the combination of the traditional Hutsul design motifs together with the plot compositions in the carving and incrustation techniques.

З НЕОПУБЛІКОВАНОЇ ФОЛЬКЛОРНОЇ СПАДЩИНИ ІВАНА МАНЖУРИ

Наталія ВАСИЛЕНКО,
Людмила ІВАННІКОВА

Іван Іванович Манжура (1851–1893) — видатна постать в історії української фольклористики. Його біографію та наукову діяльність ґрунтовно дослідили М. Сумцов, М. Биков, Т. Романченко, В. Білий, М. Мочульський, І. Березовський, Л. Каширіна[1]. Його фольклорні записи високо оцінив академік О. Потебня, відзначивши їх точність і документальність. Схвальну оцінку І. Манжурі як великому знавцеві народної творчості, звичаїв, мови дали відомі українські вчені М. Драгоманов, Д. Мордовець, М. Янчук, І. Франко. Останній називав його «сильним і совісним збирачем етнографічних матеріалів».

З початку 70-х років XIX ст. І. Манжура жив на Катеринославщині. Упродовж 1871–1873 рр. він мандрував селами губернії, збираючи зразки народної творчості, вивчав мову, побут, культуру і звичаї степовиків Південної України. З 1876 р. він уже постійно мешкав на Катеринославщині — то в самому губернському центрі, то поблизу нього — в селах Мануйлівці Новомосковського та Олексіївці Олександрівського повітів. У 80-х роках XIX ст. І. Манжура працював у газетах «Екатеринославский листок» (згодом — «Дніпр») і «Степ», де з 1884 р. друкував свої фольклорні записи та невеликі етнографічні розвідки.

Початок 70-х років XIX ст. був, за визначенням самого І. Манжури, початком його фольклористичної діяльності, і цей поштовх дала йому саме Катеринославщина. Мандруючи пішки селами степової України та Слобожанщини (сусідня Харківська губ.), І. Манжура зібрав близько тисячі пісень, сотні легенд і казок. М. Сумцов зазначав, що до цих записів можна ставитися з повною довірою, а були вони такими документально точними завдяки тому, що поет усе життя вивчав і глибоко знав та відчував живу народну мову. Це засвідчує й той факт, що іноді важко відрізнити його літературні стилізації від справжнього фольклорного твору (це стосується, зокрема, казки «Лиха година»).

«Манжура входил в глубь народной жизни, проживал в крестьянских хатах, на пасеках», — згадував М. Сумцов[2]. Ось де секрет таланту Манжури як письменника і як фольклориста! Записи він робив не з пам'яті, а безпосередньо з народних уст. І ще в тому, що записував усі жанри, які траплялися в його фольклористичній практиці — прислів'я, загадки, повір'я, замовляння, казки, міфологічні та історичні легенди, а головне — діалектну лексику свого краю.

Що стосується фольклорної прози, то величезну добірку його записів надруковано у збірнику М. Драгоманова «Малорусские народные предания и рассказы» (1876). Вони становлять більше половини збірника.

Як відомо, за життя І. Манжури було видруковано лише один фольклорний збірник — «Сказки, пословицы и т. п., записанные в Екатеринославской и Харьковской губерниях И. И. Манжурой»[3], редактором якого був О. Потебня. У ньому близько 200 казок та легенд. Продовженням цього збірника був ще один, виданий Харківським історико-філологічним товариством уже після смерті поета — 1894 р. Це «Малорусские сказки, пословицы и поверья, записанные И. И. Манжурой в Екатеринославской губернии»[4]. Його редагував М. Сумцов. Сюди ввійшло 42 прозові твори, записані в Новомосковському повіті Катеринославської губ., насамперед нові варіанти казок, які не траплялися ні в збірниках І. Рудченка, ні у виданні М. Драгоманова. Високо оцінили цей доробок ученого Ф. Колесса, та й сам М. Сумцов, який знову ж таки звернув увагу на те, що «достоинства этнографических записей Манжуры обусловлены прекрасным знанием народной речи и пониманием художественных красот ее»[5].

Якщо уважно подивитися на географію записів казок, то можна побачити, що більшість із них зібрано саме на Катеринославщині — у

Катеринославі та Новомосковську, в Павлоградському (села — Кам'янка, Мануйлівка, Гупалівка, Одинківка) та Олександрівському (села — Олексіївка, Покровська, Новогригорівка, Благовіщенка, Трьомсинівка, Синьогубівка, Біляївка, Вербова) повітах. Отже, найбільше записів казок зроблено в Олександрівському повіті (тепер Запорізька обл.), у самому серці Запорозького краю, у слободах, які були засновані колишніми козаками на історичній території Запорозької Січі.

У Відділі рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (ф. 70, № 89) зберігається невеличка рукописна збірка казок, яку, очевидно, Манжура підготував до друку, бо на титулі зазначено: «Ив. Манджура, Сбирнык казок. Изданіе Книжного Ма[га]зина В. Е. Алексеева в Екатеринославе» (автограф, 28 арк.). Вона знаходиться у фонді Київського цензурного комітету. Імовірно, це ті казки, які з певних міркувань цензор не допустив до друку, і за життя фольклориста їх так і не було опубліковано. Три з них — віршовані переспіви народних казок «Чорт на одробітках», «Лиха година» та «Злидні» — були опубліковані вже в XX ст. у збірниках творів І. Манжури 1955, 1961 та 1980 рр. Ще одна казка — «Не судьба, а щіра правда» (арк. 3–19) залишилася поза увагою фольклористів і літературознавців, про неї не згадують у своїх монографіях про Манжуру ні М. Бернштейн, ні І. Березовський. Нині ми вперше вводимо в науковий обіг цей прекрасний фольклорний твір. Не виникає жодного сумніву, що казку записану з уст народу. Хоч І. Манжура ніде не зазначає ні місця, ні дати запису, однак, зважаючи на мовний колорит, можемо сміливо припустити, що записано її у 80–90-х рр. XX ст. на Катеринославщині, і навіть точніше — в Олександрівському повіті. Саме для цієї території характерні такі діалектні особливості, як пом'якшення шиплячих у коренях та в кінці слів («щіра», «жіти», «шішка», «хорошій», «грошій», «подружімо», «лежіть», «побачів», «ускочив», «прочітав», «неживі», «скажі», «служіти», «вчітель», «одважіти», «пришіли», а також «хочь», «назустрічь», «владітемешь», «знайдешь», «маєшь»), м'які «р» та «к» («царь», «матірь», «матірью», «в коморю», «теперь», «батьківській», «заправській»). На такі мовні особливості натрапляємо у фольклорних записах не лише І. Манжури, але й Г. Залюбовського, Б. Грінченка, що працювали на терені Катеринославської губернії. Колоритними є мова казки, картини міського побуту, життя купців та міщан, які вона відображає з етнографічною точністю. Тут дізнаємося про парубоцькі та шлюбні звичаї, зокрема, побратимство, яскраво змальований весільний обряд (запросини на весілля, боярування, дівич-вечір, застілля і особливо комора). Щодо поетики казки, то вона має ознаки і фантастичної (насамперед), і побутової, адже, очевидно, створена в пізніші часи. Сподіваємось привернути увагу фахівців до цього унікального твору.

[1] *Сумцов Н. Ф.* Из украинской старины. — Х., 1905; *Його ж.* Памяти И.И. Манжуры // Киевская старина. — 1893. — № 10. — С. 80–90; *Його ж.* Современная малорусская этнография. — СПб, 1893. — Т. 1; *Быков Н.* Ив. Ив. Манжура, украинский этнограф и поэт (1851–1893) // Летопись Екатеринославской ученой архивной комиссии. — Т. 6. — 1910. — С. 13–37; *Мочульський М.* Іван Манжура, український поет і етнограф // Україна. — 1926. — Кн. V. — С. 23–59; *Його ж.* Погруддя з бронзи: Микола Цертелєв, Іван Манжура. — Л., 1938. — С. 35–181; *Березовський І.П.* Іван Манжура: Нарис життя і діяльності. — К., 1962; Українські народні пісні в записах Івана Манжури / Упорядкування, вступна стаття та примітки Л.С. Каширіної. — К., 1974.

[2] *Сумцов Н. Ф.* Об этнографическом изучении Екатеринославской губернии // Сборник статей Екатеринославского научного общества по изучению края. — Екат., 1905. — С. 6.

[3] «Сказки, пословицы и т. п., записанные в Екатеринославской и Харьковской губерниях И. И. Манжурой». — Х., 1890.

[4] «Малорусские сказки, пословицы и поверья, записанные И. И. Манжурой в Екатеринославской губернии». — Сборник ХИФО. — Т. VI. — С. 161–197.

[5] *Сумцов Н.Ф.* Из украинской старины. — Х., 1905. — С. 135.

Автори вперше вводять у науковий обіг казку, записану І. Манжурою. Дослідивши діалектні особливості мови оповідача, припускають, що записано її було в Катеринославській губернії.

НЕ СУДЬБА, А ЩІРА ПРАВДА

Казка
На зразок з Шехерезади

Десь-то-недесь, у якомусь городі проживали собі по сусідству двоє купців. І було у тих купців по синові. От ті сини як грались змалку усе удвох, так і зросли удвох. А як дійшли вони до зросту літ та пішли парубкувати, так такі з їх огненні товариші задались, що усьому городу надивовижу. Що, було, один задума, а другий вже і надогад бере; куди один тільки збереається, а другий вже і там. Отто дійшли вони своїх літ, пора їм вже і братись, один і каже:

— Знаєш що, брате, давай ув один день поберемось, ув один час, ув одній церкві і повінчаймось, так у нас, Бог дасть, і діти найдуться ув один день, — у мене син, а у тебе дочка... А там як дійдуть вони своїх літ, ми їх і подружімо.

— Е, — каже другий, — чому це так, щоб у тебе найшовсь син, а у мене дочка? Хай у мене буде син, а у тебе дочка!

— Та ні бо, — каже той, — я первий сказав, що у мене буде син!

Слово по слові — заспорились, а далі так полаялись до діла, наче б то так, щоб один одного вже повік і у вічі не видати. І така проміжду ними з того часу лайка та распора пішла, що хочь тому, хочь тому — а упада з того города сходити.

Скоро у того, що казав, що у його буде син, батько вмер, він спродавсь з усим хазяйством та й помандрував собі десь геть з того города.

От чі скоро, чі не скоро і прибивсь він в друге царство до другого царя. Та як був з себе козак дотепний, то скоро і пристав у того царя до двірні. Пожив він год, пожив і другий, баче царь, що він скрізь справний, полюбив його та й каже:

— Будь у мене за хазяїна, — І оддає йому від усього ключі. — Заправляй, — каже, — усім! чого кому треба — давай, що принесуть — приймай.

Ще він так пожів чі год, чі два, а чі може і більшь, — зве його раз царь до себе.

— Бачу я, — каже, — усю твою щіру мені службу, полюбив я тебе, немов рідного сина, заберай, — каже, — у мене дочку, а я як вмру, то ти на моєму місті і владітимешь усім царством.

У царя, звістно, не які збори, як сказав — зараз і весілля одгуляли і стали молоді собі жіти.

А той його товариш, що на старому місті зостався, як довідався, що цей помандрував десь геть, суде себе та докоряє:

— Що це, — каже, — я наробив? Такого дорогого собі чоловіка та через пусте слово з батьківського подімья зігнав! Хай же, — каже, — по його слові буде: коли я одружусь і найдется у мене дочка, а у його син, так не дам я її ні за кого, як тілько за того, його сина.

І упало тоді так, що того ж дня, того ж часу, як той на царівні женився, оженився і цей другий товариш.

От як їх жінкам вийшла пора, знайшли вони собі по дитині. Тілько у царського зятя знайшовся таки син, а у того товариша дочка. Охрестив царський зять свого сина і назвав його Іваном. От росте той Іван та й росте, а такий до усього удавсь прийомний, що скоро і батькові у помочі став. А що з лиця вже хорошій та красивий — мов та ясна зоря!

Дійшов Іван до зросту літ, аж ось батько його вмер, зостались вони з матірью сиротами, і зажуривсь Іван по батькові.

Та так зажуривсь, що ні за які діла не береться, усю батьківську справу запустив, навіть і ключі від усього десь з журби загубив. А тут вже знайшлись вже такі, зараз і підбрехали тому цареві:

— Це він, — кажуть, — не поважа вас, та тим і не слуха, тим і за діло не береться.

Цар розгнівавсь:

— А, коли так, — каже, — так підіть та стребіть його.

Поки ті налагодились, а Іванові вже хтось і звістив:

— Тікай, — кажуть йому, — швидче, бо хотять тебе звести.

Він як у чому сидів того часу, так у тому і подавсь, куди очі.

Іде собі та іде, аж ось йому назустрічь жід з того города, відкіль і він.

— Продайте, — каже, — мені той карабель, що це до вас сьогодня з крамом пригнали, я вам зараз і грошій за його тисячу червінців дам.

Той подумав-подумав, — нащо мені, дума, тепер той карабель, а гроші у дорозі пригодятся, — отто і згодивсь.

Оддав йому жід гроші і росписались. Іван дав жідові свою роспиську, що от я такий-то й такий, продав свій карабель з крамом, — а жід йому свою. І у цій жідовій росписці прописано, хто він і відкіля із родом, це б то Іван.

«Куди ж, — дума Іван, — тепер я піду? Піду лишень попереду на батьківській гріб та помолюсь за його душу, бо, може, це вже і востатнє».

Отто пішов на гробовище, знайшов батьковського гроба, сів та й плаче. Плакав, плакав він над ним, жалівсь на свою недолю, жалівсь, аж так там і заснув. І приснився йому сон. Чує він, що буцімто батько устав та й каже йому: «Іди ти, сину, у такий-то й у такий город, там тебе, — каже, — ніхто не знає і там ти собі долю знайдешь, бо там твоє десь счастя закотилось».

А справля його батько у той саме город, відкіля сам ще парубком вийшов. От Іван як прокинувсь, Богу помоливсь та й пішов туди, куди йому уві сні батько наказував.

От через яку годину приходе він у той город. Іде отто собі городом і баче — весілля йде. І молода така ж тобі хороша та прехороша, тілько дуже і смутна, йде з подругами та усе сльози роне. А це та була дочка того його батька товариша, шо за Івана була найменована, а це йшла заміж проти батьківської і своєї волі. Була вона на лиці красива та прекрасива, що чі і знайшов би де другу [кращу] за неї. От царь того царства і прочув про неї, призвав її батька та й каже:

— Хочу я твою дочку за себе узяти!

— Не можна, — каже той, — ваше царське величество, бо у нас з товаришем намовлено ще з паруботства так, що як у його найдется син, а у мене дочка, так щоб нам їх подружіти!

— А, коли так, — каже царь, — не хочешь ти давати своєї дочки за мене, так велю ідті їй за самого скверного мого конюшинного — Горбаня.

А там же той Горбань такий мерзенний та одворотний, що і сама найпослідня дівка не пішла б за його. Так що ж маєшь робити, хочешь не хочешь, а треба батькові давати її за того Горбаня.

Отто йде та молода з дружнями, а ці як загляділи нашого Івана, так ні одна з його і очей не зпуска. Та йому шішку, та йому стьожку:

— Приставай, — кажуть, — до нас у бояри!

Він і пішов за ними.

От пішли бояри у суботу на дівичь-вечір і він з ними. Пришіла йому світілка стьожку, він їй червонця викинув; заграли йому музики, — він і музикам червонця... Так тими червінцями і сипле, так і сипле, — кому треба, кому не треба — усим дає. Бояре дивують:

— Ось кому б, — кажуть, — бути молодим, а не цьому скверному Горбаневі! — Та й намовились одважіти того Горбаня.

Ось у неділю, як одвели бояре старшу дружку додому та вивели молодих з-за столу, бояре і давай того Горбаня підпоювати. Сами по чарці випьють, а він хочь потроху, та од усякого. Кинулись заводити молодих в комору, — аж молодий сидить як квачь, вже через губу не плюне, хочь ти його викрути. Повели саму молоду, а бояре забрали Горбаня та десь у свининці і поклали, а дружка підмовили, щоб він того Івана до молодої у комору упхнув. Той упхнув та ще і запер їх там.

От опинивсь Іван коло молодої та й каже їй:

— Не бійсь, мила, це царь хотів тілько тебе налякати, що оддам за Горбаня, а заправській твій молодий я!

Та ще й за столом очей з його не спускала, а це вже така рада, така рада...

От чі спав він, чі не спав, та як згадав, чого це він наробив, і що йому, як взна, на це цар заспіва, злякавсь, не став, бідаха, і світу дожідатись, як був у самій сорочці та штанях — так і майнув у вікно та й подавсь з того города.

А той Горбань і собі того ж часу прокинувсь, та як оглядівсь, що він десь у свининці з свинями, замість молодої спить, схопивсь та швидче хаміль, хаміль до горниць.

Тілько отто у горниці на двері — аж ось його тесть перестріва.

— А що, — пита, — сину, чі гаразд спалось?

— Та, хвалить Бога, гаразд, — каже, — тату.

— А ходім же, — каже, — тепер молоду провідаємо.

Отто пішли до молодої, зірк — аж у неї коло постелі уся Іванова одежа зложена на ослоні лежіть. Той Горбань як побачів...

— Що, та як, хто це тут без мене був?

Роспитавсь батько — воно усе і виявилось.

— Не хочу я її, коли так, — каже Горбань, — і за жінку знать!

А батько йому:

— Коли не хочешь, то й не треба, прохати не будем! — та й вигнав його геть.

Пішов собі Горбань, та нікому і не хваливсь, а батько взяв тоді ту Іванову одежу, давай її обшукувати, давай обшукувати, та й найшов ту роспиську, що йому тоді жід за карабель дав. Як прочітав же він ту записку, зараз пізнав, що це ж його товариша син, той саме, за якого він намірivсь дочку оддати. Кинулись його шукати — а його вже і духу близько нема.

А він як пішов собі та й пішов, та прийшов десь аж у другий город. Отто іде він тим городом, а люде і дивуются, що який то він на лиці хорошій, а іде розхристаний і босий.

Дивують на його, роспитують одне одного, чі бува не знають — звідки він або що. Так горе, ніхто бо не зна. От і сунули люде за ним усім базаром.

— Це, — кажуть, — чоловік ума тронувсь.

Баче Іван, що коло його вже і просунутись ніде, та мерщій у якийсь двір ускочів та і хвіртку зачинив. А у тому саме дворі та і жів сластьонщик, сластьони та медяники пече, було, та на продаж і носе. Побачів його той сластьонщік, прикликав його, приодіг.

— Будешь, — каже, — у мене за роботника.

От і став він у того сластьонщіка служіти. То хазяїн пече гарно, а роботник ще й чіще.

— Це, — каже, — малим ще мене так мати навчіла.

Отто жіве та й жіве у того сластьонщіка.

А та молода, що Іван з нею переночував, з тії ночі заваготіла, а як прийшлось вже їй — вона і найшла собі сина. От той син росте та й росте, вже і у школу ходе. Тілько школярі — ніхто за його чіще не вивче нічого, ніхто краще і не напише, та і в іграшках — усюди він первий. Давай школярі своєму учітелеві жалітись, що як він їх усіх скрізь заломляє.

— А ви, може, вчітель, спитайте його, хто йому батько? Скажіть так: хто не назве свого батька, того ми і до гурту [не приймемо].

От на другий день пристає той хлопчик до товариства у мняча, чі що, гуляти, а вони йому:

— А скажі, хто твій батько?

— Хіба ж ви, — каже, — не знаєте, що такий-то і такий купець?

— Ні, — кажуть, — то твій дід, а ти собі безбатченко, шкода тебе і приймати!

Заплакав він і пішов додому.

Приходе додому та й хвалится, що як його школярі у іграшки не приймають за те, що він безбатченко.

— Скажіть, — каже, — мамо, хто мій батько?

Що ж йому мати скаже, як і сама гаразд не зна, хто у неї ту ніч був і де він тепер єсть, чі živий ще, чі може його вже і на світі нема. Сидять отто удвох та плачуть.

Аж на той саме час ось і батько нагодився.

— Чого це ви, — пита, — так розрюмались?

— Та як же, тату, — каже вона, — не плакати, що ось хлопья скоро до зросту літ доходе, а він і досі не зна, хто йому батько і де він.

— Ну так поїдьмо його шукати!

Зараз зібрались і поїхали у той город, де по записці, що жід дав, було сказано, той Іван проживав.

Приїхали — аж одну тілько стару його матірь знайшли, та й та не зна, де він єсть і де його теперь шукати. Разсказали вони їй усе, як діло було, забрали її з собою та знову і рушили далі. Проїздили вони так — вже не знать вже і стілько, аж ось і прибились до того самого города, де Іван у сластьонщіка жів. От разтушувались собі десь і почали шукати. То батько піде однією вулицею, стара мати другою, а малого з челядью пошлють третьою, та так отто ходять по городу та роспитують.

От раз іде той хлопець із челядью і баче, що чоловік такі-то гарні, прегарні сластьони продає.

Малому і забажалось їх попоїсти.

— Пробі, — просе свою челядь, — купіть та й купіть йому тих сластьонів.

— І охота, — кажуть, — вам таки сластьони серед базарю їсти? Ви ж таки купецького коліна, а це та ще на базарі — сама сіра їжа!

А хлопья ув одну душу — дай та подай йому тих сластьонів. Що ти малому даси! Порадилась челядь, порадилась — і повела його до того чоловіка. А це ж то той сам Іван, його батько, і був. От годує він того малого сластьонами та й згадав: «Може, — дума, — і у мене десь єсть вже такий саме син». Та щоб челядь не вела його скоро, да він її угоща сластьонами. Понаїдались вони отто і пішли собі.

Ось звернулись додому, посідали обідать, обідають — як неживі. А як ось на заїдки постановили сластьонів, то челядь повсякдень навперебій до них хваталась, а це і оком їх не веде, хлопья ж те геть і ніс копиле.

— Чом це ти, — питають його, — сьогодня сластьонів не їси? Їх же сама твоя баба пекла, а вона їх на самого царя постачала, і за неї у цілому царстві ніхто чіще їх не спече.

А хлопчак:

— Та ми, діду, вже їли на базарі сластьони, тілько ті кращі за ці!

— Як так? Де саме? — до челяді, та і розсказала, де і як. А Іванова мати і каже:

— Підіть же та й мені таких саме купіть. — І гроші челяді дає.

Челядь як метнулась — за яку, може, хвилину вже купила, вже і принесла. Та ж мати тілько покуштувала їх, зараз і пізнала, що це її син пік.

— Це нейминуй, — каже, — він, бо я його ще малим цьому навчіла.

Зараз отто побігла туди, де він їх продавав, як угляділа ще здаля, так і пізнала:

— Це ж, — каже, — він і єсть!

Ну, тоді зібрались усі докупи та й рушили до того царя, Іванового діда. Той зрадів їм, та як був він дуже старий, так усе йому царство своє передав.